

ÓPERA

MARZO - ABRIL
2000

ACTUAL

REVISTA N° 38
P.V.P. 800 Ptas. / 4,76 EUR



DON QUIJOTE

Y W

**DE HALFFTER
ERNICKE**

EN EL REAL

ENTREVISTAS: Teresa Berganza, Eva Marton, Aquiles Machado

Festival de Verano

Junio-Julio 2000

31 de mayo, 1, 3, 4 de junio, 20 horas

COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA

Director: Nacho Duato

Por vos muero

Música antigua española de los S. XV y S. XVI

Arcangelo*

Música de Arcangelo Corelli

Ofrenda de sombras*

(Sobre Velázquez)

Música de varios compositores del S. XVII

Coreografía: Nacho Duato

*Estrenos mundiales

17, 21, 25, 28 de junio, 20 horas

TRISTAN UND ISOLDE

Música y Libreto: Richard Wagner

Director musical: Daniel Barenboim
Director de escena: Harry Kupfer
Escenógrafo: Hans Schavernoch
Figurista: Buki Shiff

Solistas: Siegfried Jerusalem, Matti Salminen, Elisabeth Connell, Andreas Schmidt, Reiner Goldberg, Rosemarie Lang, Klaus Häger, Gunnar Gudbjörnsson

Coro de la Staatsoper Berlin
Staatscapelle Berlin
Producción de la Deutsche Staatsoper Berlin

20, 22, 24, 27 de junio, 20 horas

DON GIOVANNI

Música: Wolfgang Amadeus Mozart
Libreto: Lorenzo da Ponte

Director musical: Daniel Barenboim
Director de escena: Thomas Langhoff
Escenógrafo: Herbert Kapplmüller
Figurista: Yoshio Yabara

Solistas: Eldar Aliev, Matti Salminen, Emily Magee (20, 22, 27), Norma Fantini (24), Gunnar Gudbjörnsson, Patricia Risley, René Pape, Hanno Müller-Brachmann, Katharina Kammerloher

Coro de la Staatsoper Berlin
Staatscapelle Berlin
Producción de la Deutsche Staatsoper Berlin

13, 25, 28, 30 de julio, 20 horas

ERNANI

Música: Giuseppe Verdi
Libreto: Francesco Maria Piave

Director musical: García Navarro
Director de escena: José Carlos Plaza
Escenógrafos: Francisco Leal, José Carlos Plaza
Figurista: Pedro Moreno

Solistas: Neil Shicoff (13, 28), Carlos Álvarez, Carlo Colombara, Silvie Valayre, Francisco Vas

Orquesta Sinfónica de Madrid
Nueva producción del Teatro Real

ABONOS

	ABONO DE ESTRENO	ABONO F1	ABONO F2	ABONO FS (fin de semana)
COMPAÑÍA NACIONAL DE DANZA	31 de mayo miércoles	4 de junio domingo	1 de junio jueves	3 de junio sábado
"TRISTAN UND ISOLDE"	17 de junio sábado	28 de junio miércoles	21 de junio miércoles	25 de junio domingo
"DON GIOVANNI"	20 de junio martes	27 de junio martes	22 de junio jueves	24 de junio sábado
"ERNANI"	13 de julio jueves	25 de julio martes	28 de julio viernes	30 de julio domingo

VENTA DE ABONOS

ABONO DE ESTRENO	a partir del 7 de febrero
ABONO F1	a partir del 9 de febrero
ABONO F2	a partir del 14 de febrero
ABONO FS (fin de semana)	a partir del 16 de febrero

PRECIOS ABONOS

	ZONA A	ZONA B	ZONA C	ZONA D	ZONA E	ZONA F	ZONA G
ABONO DE ESTRENO	91.000 Pta 546,92 E	80.500 Pta 483,81 E	58.500 Pta 351,59 E	31.500 Pta 189,32 E	22.500 Pta 135,23 E	12.400 Pta 74,53 E	7.000 Pta 42,07 E
ABONO FS, F1 Y F2	78.500 Pta 471,79 E	70.500 Pta 423,71 E	51.000 Pta 306,52 E	31.000 Pta 186,31 E	22.000 Pta 132,22 E	12.300 Pta 73,92 E	7.000 Pta 42,07 E

VENTA DE LOCALIDADES SUeltas

Sig.: Z 660	a partir del 21 de febrero
Tít.: Opera actual	a partir del 22 de febrero
Aut.:	a partir del 24 de febrero
Cód.: 1062113	a partir del 24 de febrero



Venta Telefónica: Servicio de Caja Madrid: 902 24 48 24

 **TEATRO REAL**
FUNDACIÓN DEL TEATRO LÍRICO

Teléfono de información: 91 516 06 60

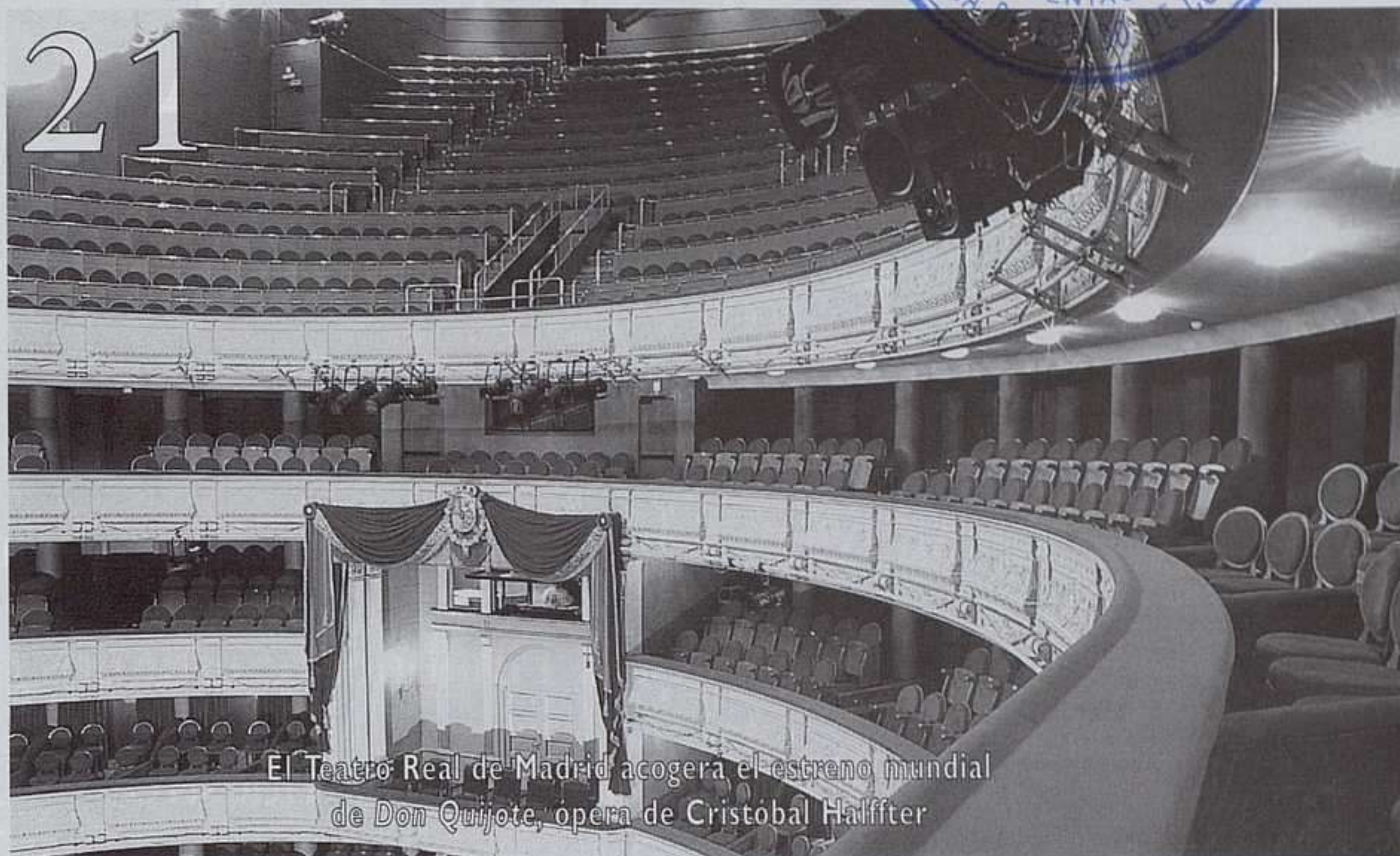
Web: <http://www.teatro-real.com>

Índice 38

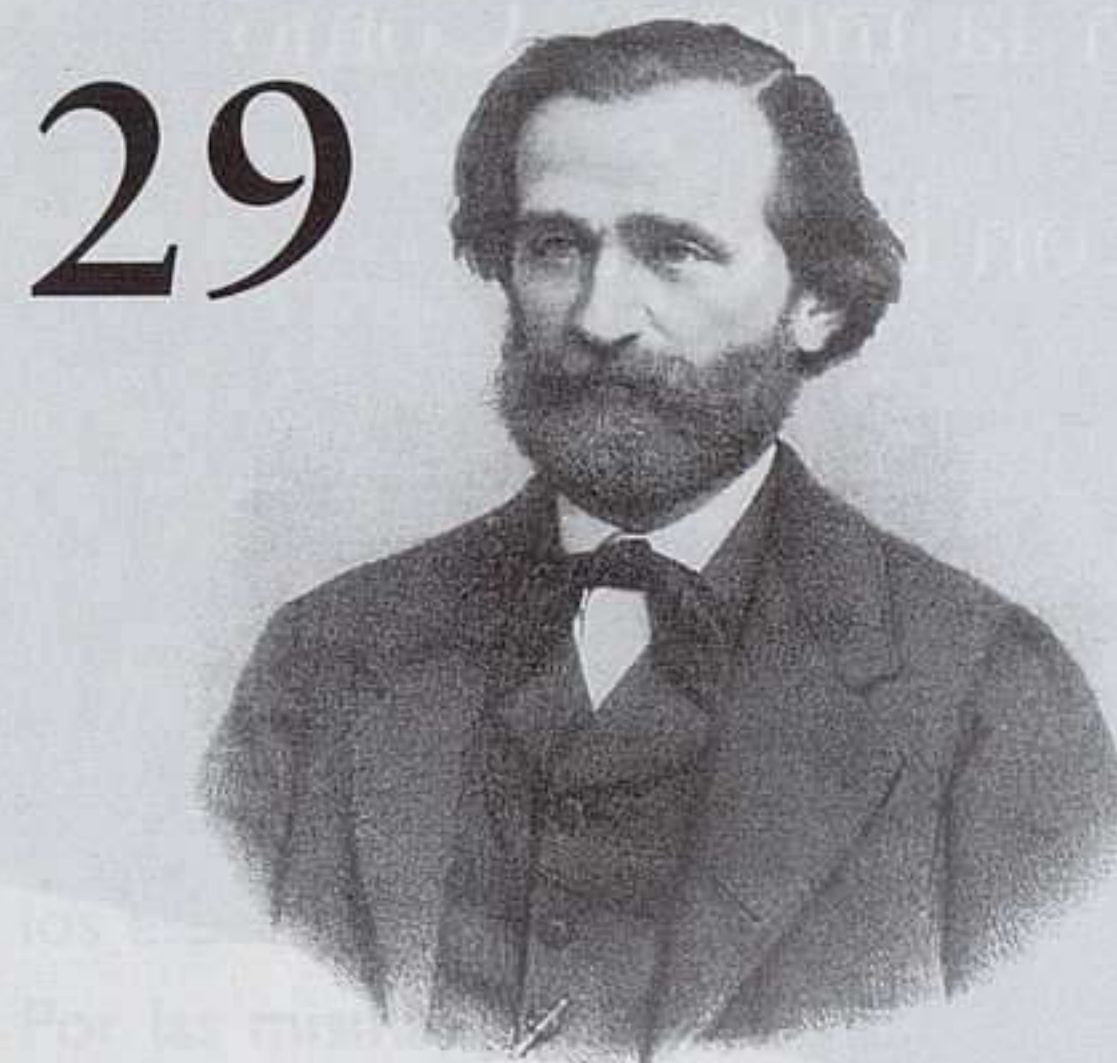
ÓPERA ACTUAL
marzo - abril 2000



- 5 *Opinión*
Editorial
- 8 *Primera fila*
Alfredo Aracil
- 11 *Actualidad*
- 21 *En portada*
Don Quijote, estreno mundial en el Teatro Real
• Entrevista a Cristóbal Halffter
• Halffter y su obra vocal
• Entrevista a Herbert Wernicke
• Reportaje: Los estrenos españoles de los últimos años
- 29 *Dossier*
Mirando al Año Verdi
• La censura y Verdi
• La vocalidad verdiana
• Verdi y el psicoanálisis
- 37 *Maestro*
Teresa Berganza
- 38 *Teatros del mundo*
La Monnaie de Bruselas
- 40 *Divos de hoy*
Eva Marton
- 42 *Entrevista*
Aquiles Machado
- 43 *Retrato de autor*
Vincenzo Bellini
- 46 *Intérpretes legendarios*
Lucy Cabrera
- 49 *Crítica operística nacional*
- 72 *Crítica operística internacional*
- 90 *Novedad discográfica*
- 91 *Crítica discográfica*
- 110 *Calendario operístico*



El Teatro Real de Madrid acogerá el estreno mundial de Don Quijote, ópera de Cristóbal Halffter



El centenario de la muerte de Giuseppe Verdi será celebrado en todo el mundo durante la temporada 2000-01. ÓPERA ACTUAL continúa su homenaje a uno de los padres de la ópera



Maestra de maestros, Teresa Berganza compagina la enseñanza con su carrera de solista



Eva Marton comenta en exclusiva para ÓPERA ACTUAL el polémico montaje de Lohengrin que llegará al Liceu

NUESTRO COMPROMISO CON LA MUSICA

Es nuestra apuesta. En colaboración con Promúsica, proponemos una temporada sinfónica para el ciclo 1998-1999 en Madrid, Barcelona, Sevilla y Palma de Mallorca. Además, patrocinamos con la Fundación Albéniz un cuarteto de cámara y una cátedra de la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Finalmente estamos orgullosos de ser entidad colaboradora del Teatro Real. Este es nuestro gran compromiso con la música. Como nuestro compromiso con la verdad.

EL MUNDO

Bienvenidos al Siglo XXI

www.el-mundo.es



AÑO IX. NUMERO 2307. PRECIO: 125 PTAS.
CON LA REVISTA 125 PTAS. MAS

Es poco atractivo lo seguro; en el riesgo hay esperanza. (Tácito)

EL MUNDO

DEL SIGLO XXI
MADRID, VIERNES 9 DE OCTUBRE

PRELUDIO (a capriccio)
Presto

VIOLINO

Adagio

Presto

Agitato (♩ = 100-108)

Pianof.

EN EL

TRAPPING

ÓPERA

ACTUAL

AÑO IX - Nº 38, MARZO - ABRIL 2000

EDITA: ÓPERA ACTUAL, S. L.

Bruc, 6. Pral. 2ª

08010 - BARCELONA

Teléfono: 93 319 13 00 - Fax: 93 310 73 38

http://www.operactual.es/ E-mails: director@operactual.es;
redaccion@operactual.es; publicidad@operactual.es

DIRECTOR Fernando SANS RIVIÈRE

DIRECTOR EN MADRID Francisco GARCÍA-ROSADO

JEFE DE REDACCIÓN Pablo MELÉNDEZ-HADDAD
REDACCIÓN Sergi SÁNCHEZ

CONSEJO DE REDACCIÓN

Roger ALIER (Presidente-Fundador)

Marcelo CERVELLÓ, Marc HEILBRON, Pau NADAL,
Javier PÉREZ SENZ, Xavier PUJOL, Jaume RADIGALES

CORRESPONSALES

Bilbao: José Antonio SOLANO, Antxon ZUBIKARAI. **Huelva:** Marco A. MOLÍN RUIZ. **Las Palmas de Gran Canaria:** Antonio CILLERO. **Mahón:** Deseado MERCADAL. **Oviedo:** Cosme MARINA. **Palma de Mallorca:** Pere BUJOSA, Armando GARCÍA. **Santiago de Compostela:** Juan PÉREZ COMESAÑA. **Sevilla:** Justo ROMERO. **Valladolid:** Agustín ACHÚCARRO. **Valencia:** Vicente GALBIS. **Berlín:** Emili J. BLASCO. **Bruselas:** Ariel FASCE. **Buenos Aires:** Daniel LARA, Horacio SANGUINETTI. **Chicago:** Roger STEINER. **Lisboa:** Teresa MANZONI. **Londres:** Eduardo BENARROCH. **Ciudad de México:** Ramón JACQUES. **Milán:** Andrea MERLI. **Nueva York:** Sharon DISADOR. **París:** Jaume ESTAPÀ. **Roma:** Cristina PRADOS. **Santiago de Chile:** Juan A. MUÑOZ. **São Paulo:** Irineu F. PERPETUO. **Viena:** Mila JANISCH. **Zurich:** Hans-Uli von ERLACH

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Alfredo ARACIL, Xavier CESTER, Susana GAVIÑA, Luis G. IBERNI, Giancarlo LANDINI, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LLINARS, Arturo REVERTER, Stefano RUSSOMANO, Joaquín MARTÍN DE SAGARMÍNAGA.

CRÍTICA DISCOGRÁFICA

Laura BYRON, Xavier CESTER, Marcelo CERVELLÓ, Toni FERNÁNDEZ, Sergi GARCÉS, Vladimir JUNYENT, Pau NADAL, Javier PÉREZ SENZ, Josep Maria PUIGJANER, Xavier PUJOL, Jaume RADIGALES, Josep SUBIRÀ, Joan VILÀ.

ADMINISTRACIÓN María José IBARS

DIRECTORA DE ARTE Vicky TESTOR

PUBLICIDAD Y PROMOCIÓN

María José IBARS. Tel.: 93 319 13 00 (Barcelona)

Francisco GARCÍA-ROSADO. Tel.: 609 23 61 68 (Madrid)

frosado@wanadoo.es

SUSCRIPCIONES Cristóbal ORTEGA Tel.: 93 319 13 00

suscripciones@operactual.es

WEB ÓPERA ACTUAL Clara SUBIRACHS csa@mx2.redestb.es

DISTRIBUCIÓN

Quioscos y librerías: Atheneum, Tel.: 93 654 40 61

Establecimientos de música: ÓPERA ACTUAL 93 319 13 00

DEPÓSITO LEGAL 36.373-91 **ISSN** 1133-4134

FOTOMECÁNICA Adrià e Hijos, S. L. **IMPRESIÓN** Grup 4, S. L.

PRECIO SUSCRIPCIÓN ANUAL

España: 4.500 ptas. Europa: 7.000 ptas.

Resto del mundo: 10.000 ptas.



Fundada en 1991 con el patrocinio
del Círculo del Liceo

ÓPERA ACTUAL respeta la opinión de sus colaboradores y sus textos son, por tanto, de la exclusiva responsabilidad de quienes los firman.



Esta revista es miembro de ARCE,
Asociación de Revistas Culturales de España

Fotos de Portada: Reportaje gráfico TEATRO REAL / Javier DEL REAL

A PROPÓSITO DEL REAL

Una vez más hay que referirse al éxito que el género operístico está teniendo en España en los últimos años. En esta ocasión, es interesante reflexionar sobre lo realizado hasta ahora en Madrid y cómo se está aprovechando ese impacto en el público, un colectivo que se sigue multiplicando a una velocidad muy superior a la capacidad física del Teatro Real. Hace pocos años, sólo algunos creían que en la capital española existía un público considerable para el género lírico y, muchos menos, que éste podría multiplicarse de forma casi espectacular. Pero los hechos son contundentes y se imponen: el éxito de público y de ventas del coliseo madrileño ha sido una constante en sus primeras temporadas. Los espectadores que pueden asistir a una función lírica siempre son muchísimo menos de los que permite la oferta. Esto conlleva, inevitablemente, a racionalizar con suma precisión la gestión —en el más alto grado si la financiación y mantenimiento son de carácter público— de tal forma que puedan tener acceso a esta forma artística todos los aficionados que lo deseen, no sólo aquéllos que pueden pagar un elevado precio por las localidades, o que por sus cargos o influencias pueden convertir el lugar en un ámbito de relaciones sociales al más alto nivel, como viene sucediendo sostenidamente en el Real desde su inauguración en 1997. No se justifica a estas alturas que continúen ampliándose las funciones de abono en detrimento de aquellas con entradas libres, ni que tampoco se fomenten funciones a precios populares, como sucede en tantos teatros del mundo. De esta manera, todos los públicos, adinerados y económicamente débiles, jóvenes, niños y mayores, podrían tener acceso en el Real a esta forma de manifestación cultural que tantas pasiones sigue despertando y que recibe para su funcionamiento anual un presupuesto que ronda los 6.500 millones de pesetas, financiado por todos los españoles.

Por las mismas razones, tampoco tiene justificación programar sin una idea rectora pedagógica en la que cada título, cada época y cada estilo, tenga una razón de ser en función de un amplio concepto temporal, así como programar pensando en divos o dejarse llevar por aventuras escénicas tan caras como inútiles. A la hora de trazar una línea artística se debe luchar por establecer una corriente de comunicación entre el teatro y su público, ya que es un grave error pensar que no hay que darle cuentas, como ocurrió en el ahora tristemente célebre homenaje a Alfredo Kraus.

Para poder llevar a cabo estos fines, es necesario un verdadero criterio cultural y sobran el amiguismo, el politiquero, el capricho de unos cuantos privilegiados, cuando no la soberbia preñada de ignorancia unida a la incompetencia manifiesta, como ha quedado en evidencia con la rectoría de comunicación. Estos elementos dan al traste con los proyectos mejor preparados, cuanto más con los que se improvisan.

Los acontecimientos del Teatro Real de Madrid con motivo del polémico homenaje a Alfredo Kraus, por ejemplo, tienen en origen bastantes de los elementos distorsionadores que se han señalado en el párrafo anterior. No tiene, pues, sentido, pedir una cabeza. Es la estructura misma la que está definitivamente en entredicho. Cambiar algún elemento sería *lampedusiano*. Si el Teatro Real nació viejo, no se puede perder más tiempo; habrá que darle la vuelta, lo que también incluye su ropaje interior falsamente decimonónico que también condiciona.

¿Cabe alguna esperanza?

LA VUELTA DE TUERCA

Personas, profesionales y críticos

Hace un par de meses, cierto conocido personaje del mundo de la lírica, al ser invitado a participar en una mesa redonda o coloquio, mostró su rechazo por la presencia en el mismo, como moderador, de una persona que mientras mostraba un rostro amable había escrito las frases más críticas hacia un reciente trabajo profesional suyo. Esta pequeña anécdota, sin aparente importancia, muestra, sin embargo, un estado de opinión, o mejor dicho, una forma de hacer, una costumbre, muy enraizada en los ambientes culturales, y específicamente en los musicales, de la capital de España.

Para muchos —demasiados— profesionales de la lírica no es asumible que su trabajo pueda ser enjuiciado, total o parcialmente, de forma negativa por alguien que, por otra parte, tiene o quiere tener la suficiente independencia de juicio como para poder, paralelamente, manifestar un respeto y consideración hacia la persona objeto de su crítica. Parece como si las relaciones humanas entre unos y otros tuvieran que estar indisolublemente ligadas al agrado o rechazo del quehacer profesional.

Durante demasiados años, los juicios negativos ante el trabajo de personajes del mundo de la lírica han conllevado una descalificación total de quien se atreve a poner en letra impresa esas críticas desfavorables. Incluso en alguna lamentable ocasión se ha llegado a la agresión física. Este enrarecido ambiente ha propiciado una fórmula según la cual lo negativo debe ser silenciado o, al menos velado, permitiéndose exclusivamente la manifestación del reconocimiento y el aplauso. Así, se ha llegado a la actual situación en la que nada es ya ni extraordinario ni lamentable con todos los colores intermedios, sino solamente consumible y prontamente olvidable. Todo está bien porque no se quiere, o no se puede, afirmar que algo —o todo— pueda estar mal. Lo peor es que esta actitud ha sido inconscientemente asumida por una mayoría de la crítica, en nombre de no se sabe muy bien qué criterios —Criterio: Norma para juzgar una cosa, según María Moliner— según los cuales la crítica debe cimentarse en resaltar los aciertos y suavizar los errores. Si entre las misiones de un crítico está la de orientar al resto del público aficionado, es decir, asumir una misión pedagógica, difícilmente se puede casar con la tibieza o complacencia.

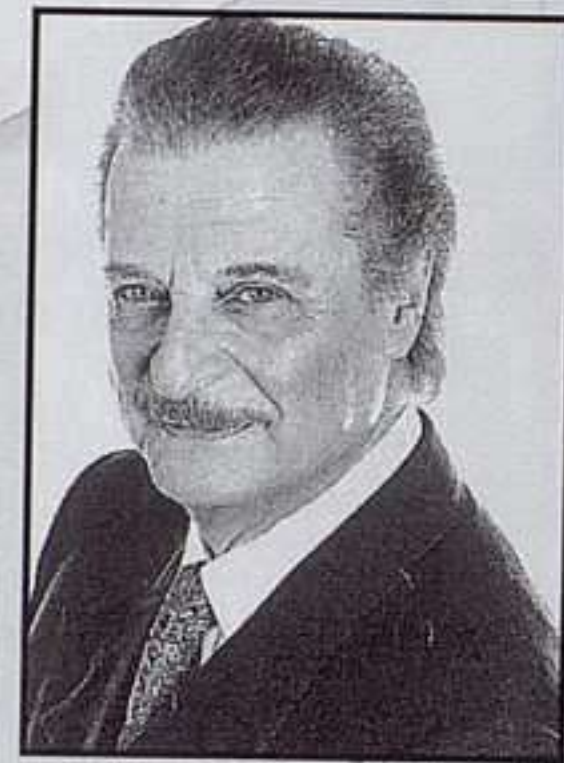
Mientras que la persona, con sus vicios y virtudes, con sus amores y desafectos, es intocable, no así ocurre con los resultados de sus acciones profesionales, sin que por ello tenga que provocarse un cataclismo en las relaciones humanas.

Francisco GARCÍA-ROSADO

CARTAS DE LOS LECTORES CON KRAUS EN EL CORAZÓN (III)

Leo las distintas opiniones que Kraus ha suscitado por todo el mundo. Unos lo califican de frío, otros dicen que su repertorio era escaso y que hay tenores superiores a él; leo, incluso, que sus agudos eran nasales. Confieso que soy un gran admirador de Kraus, y ya antes de su muerte lo consideraba el tenor más grande. ¿Frío? Kraus amaba la ópera como ya casi nadie la ama, la llevaba en las venas; la amó hasta tal punto que se negó a no dejar lo mejor de sí mismo en ella, por eso los papeles que interpretó son hoy referencias obligadas para cualquier melómano. La amó hasta tal punto que se negó a interpretar aquellos papeles que no podía abordar; hasta tal punto que abandonaba papeles que, con el paso del tiempo, acabaron por superarle. ¿Cómo se puede decir que era frío? Alguien que se dedica a aquello que ama, no puede hacerlo de forma fría; alguien capaz de enemistarse con compañeros por defender lo que él creía correcto, no puede luego actuar de forma fría. Durante mucho tiempo quise oírle en directo, pero ya no puedo, y eso me duele.

En realidad no podemos decir si era o no era frío, sólo os diré que Kraus me ha hecho llorar, y eso, para mí, es lo más grande que puede hacer un cantante. —Gerardo BULLÓN, Madrid



La verdad es que toda esta controversia sobre Alfredo Kraus no deja de tener su interés, sobre todo porque subyacen debajo de ella diferentes aspectos que sobrepasan el marco del canto en sí para adentrarse en cuestiones de ámbito más general. Yo creo que nadie puede negar la grandeza de Alfredo

Kraus como uno de los máximos representantes del belcanto moderno, probablemente el más puro y exquisito de todos ellos. Es de admirar su técnica maravillosa, su canto ligado majestuoso, su emisión, su fraseo. Es de alabar su inteligencia a la hora de atacar los papeles adecuados a su voz, dejando a un lado los que no le eran propicios.

Es digna de reseñar su modestia, su sencillez y su sinceridad en la forma de manifestarse acerca de diferentes cuestiones que han suscitado polémica en los últimos años. Y quizás a raíz de esta expresión de sus pensamientos en relación, por ejemplo, a la popularización de la ópera, a los conciertos de masas, etc, se ha producido en estos diez años pasados un enconamiento en las posturas, diríamos por ambos bandos (los favorables al fenómeno y los contrarios), que han provocado una guerra soterrada de partidarios y detractores de unos u otros cantantes, conflicto que evidentemente tiene como víctima propiciatoria y principal a la medida, el equilibrio de las críticas y la objetividad de los juicios.

Por poner un ejemplo que todo el mundo puede entender en relación a esta polémica: ¿Kraus o Pavarotti? El primero tiene a su favor algunos aspectos, la técnica de canto, y el otro puede tener a su favor una voz más rica o más completa. Pero esto, y de ahí viene todo este embrollo, no debe significar que debamos obcecar-

CARTAS DE LOS LECTORES

nos en denigrar a uno o al otro basándonos en que el otro es superior en tal o cual cuestión. Esta forma de razonar, por la que se eleva a uno al mismo tiempo que se rebaja al otro, no trae como consecuencia más que la falsificación de la realidad, aspecto que por otro lado es muy difícil de objetivar, ya que nos encontramos ante cuestiones de gusto, o al menos subjetivas. ¿A quién quieres más, a papá o a mamá? No, ésa no es la cuestión. Los quiero a ambos por igual. O a uno más que al otro, pero razonablemente.

Entre estos dos tenores se puede realizar una comparación aproximada, ya que ambos han cantado un repertorio parecido, al menos en parte. Comparar a Kraus con Domingo es peliagudo, porque un tenor belcantista y uno verista no confluyen fácilmente en un mismo escenario comparativo. En definitiva, escuchémoslos a todos y extraigamos conclusiones mesuradas. No puede ser que uno sea Dios y los demás unos villanos.

Esa manera de actuar, como se ha visto en el homenaje a Kraus del Teatro Real en enero pasado, no deja de significar sino un enclaustramiento en las posiciones propias. Además, si Pavarotti no acudió finalmente al concierto, no sé qué les puede importar a los fanáticos seguidores del tenor canario, después de haberse pasado años rebajando el valor del canto del de Módena. Por último, a raíz de toda esta polémica suscitada en el Real, que si hay que elegir entre el canto de la inteligencia y el canto de la vida, yo me quedo con el canto de la vida inteligente, pero sobre todo, vital y emocional. Que cada uno sienta lo que sienta, sin más. No hay que ponerse estupendo y querer instaurar una *dictadura del buen gusto*. Estamos ante una cuestión de Elitismo o Democracia.

Temo que en el fondo exista por parte de los fanáticos del Real un afán de superioridad intelectual, un deseo de reivindicación de la verdad desmesurado. Pero tal vez estoy equivocado. - Aitor GALLASTEGI, *Ermua (Vizcaya)*.

EN DEFENSA DEL TENOR JOSÉ CARRERAS

Quisiera expresar la enorme indignación y, sobre todo, la profunda tristeza que sentí al leer el duro e injusto ataque contra Josep Carreras en la carta de Gerardo Andrés González en la edición de ÓPERA ACTUAL de noviembre-diciembre del año pasado.

Se equivoca, Sr. González, al pensar que cuando un artista dedica no sólo gran parte de sus ingresos, pero también mucho de su precioso tiempo libre a la lucha contra una enfermedad grave, y eso ya durante once años, lo hace "para poder seguir manteniendo cierto *status* de popularidad que por motivos estrictamente artísticos hace tiempo que ha dejado de tenerse". En mi humilde opinión, creo que lo hace por amor al prójimo, para ayudar a las personas que, como él mismo hace una década, sufren esta terrible enfermedad que es la leucemia.

Lamentaría, Sr. González, que Ud. tuviera que cambiar de opinión respecto de la intensa labor benéfica del Sr. Carreras en el momento que Ud. o alguien de su entorno reciba el diagnóstico de una leucemia o enfermedad similar y encuentre un donante de médula ósea gracias a la Fundación Internacional José Carreras. - Ellen HOFF, *Tordera (Barcelona)*.

EN TORNO A LA ÓPERA

Los malos modos en la lírica madrileña

Todos los teatros de ópera que se precien tienen un fantasma, pero el Real, que aspira a ser el mejor del mundo en todo, no podía conformarse con uno. Tiene dos. Uno de ellos sueña con tener en nómina a **Isabel Preysler**, conduciendo con su inimitable *glamour* las relaciones públicas de un coliseo lírico que cada vez parece más un lujoso cortijo al gusto de los señoritos de la ópera. El otro trae por la calle de la amargura al mismísimo secretario de Estado de Cultura, **Miguel Ángel Cortés**. No es un fantasma cualquiera y, por supuesto, no entiende de ópera, pero sabe que en el firmamento lírico no hay divo que brille con más fuerza que **Plácido Domingo**. Quiere que el *supertenor* acabe gobernando el Teatro Real, quizás en su triple condición de gestor artístico, director de orquesta y primerísimo tenor, y no cejará en su empeño hasta conseguirlo. En cada una de sus siniestras apariciones, se acerca sigilosamente al ilustrado político y le susurra al oído -sin ruido de cadenas pero con más capacidad de persuasión que Salome pidiendo la cabeza de Jochanaan- que quiere a Domingo en el Real.

Es un fantasma que no tiene visiones, pero padece una extraña obsesión. Cree que todas las críticas contra el Real o contra el rey de la ópera son fruto de una siniestra conspiración de la Prensa. Ya se sabe que cuando uno convive íntimamente con un fantasma, las obsesiones se pegan. Y la mala educación también. Sólo así se puede justificar la chapucera y grosera actitud del también sigiloso secretario de Estado: chapucera porque a un tenor de la categoría de Domingo no se le puede ofrecer la dirección del Teatro de La Zarzuela sabiendo que no tiene tiempo para ejercer el cargo y que, tarde o temprano, su destino y el del Teatro Real cabalgarán más juntos que el *Séptimo de Caballería*. Grosera, porque no se puede ofrecer ese mismo cargo a un músico tan solvente y respetado como **Alberto Zedda**, pedirle un encuentro para conocer su proyecto para dirigir la Zarzuela y después no dignarse ni tan siquiera a recibirle.

Lo grave no es que en el Real exista un fantasma que también se pasea por La Zarzuela. Tampoco importa que al final **Javier Casal** abandone la dirección técnica de la Orquesta y Coros Nacionales de España para dirigir el segundo coliseo lírico madrileño. Lo realmente grave es que en Madrid se han impuesto definitivamente las malas formas en la lírica. Para cerrar con dignidad la crisis de La Zarzuela -tras ese patético muestrario de vetos, ofensas e intrigas- y la crisis del Real, se necesita acabar primero con el grosero y maleducado fantasma que tan malsana influencia ejerce en el secretario de Estado de Cultura. Sólo con la urgente intervención de los *cazafantasmas*, la escena lírica madrileña podrá afrontar su futuro sin cometer atropellos ni justificar errores echando la culpa a la Prensa. - Javier PÉREZ SENZ

PRIMERA FILA

Festival de Granada: escenarios únicos

Casi todos los elementos de una ópera, aunque combinados de manera diferente, forman parte de los programas del Festival Internacional de Música y Danza de Granada: la voz, la música, escenarios mágicos, matices literarios y, recientemente, incluso una idea argumental. Más aún: en cierto modo, y creo que no exagero, cuando nos sentamos en el Palacio de Carlos V, el Patio de los Arrayanes, los Jardines del Generalife o algunos de los rincones de Granada donde se desarrollan los conciertos y espectáculos del Festival, por muchas veces que lo hayamos hecho, tenemos la impresión de ser protagonistas de una historia particular. Algo especial tiene, desde luego, vivir el Festival de Granada.

La programación se ha basado tradicionalmente en la música clásica, el ballet y la danza española, pero junto a este repertorio incluye también importantes muestras de flamenco, música antigua, nuevas creaciones en el campo de la danza, la música instrumental y la electrónica, los Cursos Manuel de Falla, coloquios, exposiciones... y sigue abriendo en cada edición el abanico de ofertas.

La ópera y el teatro lírico están presentes en su programación desde muy temprano; el Festival frecuentemente ha buscado una adecuación muy especial entre los contenidos de sus programas y el lugar donde se ofrecen. Por su tradición y sus especiales características no vale cualquier historia en cualquier escenario, y eso ha llevado casi siempre a seleccionar con criterios muy restrictivos y tratar con el máximo celo las producciones escénicas. En buena parte de los casos han sido, además, creaciones especialmente concebidas para el lugar y la ocasión. La primera fue, en 1958, *La vida breve*, con Victoria de los Ángeles y Antonio el bailarín, dirección musical de Toldrà, escenografía de José Caballero y dirección escénica de Luis Escobar, en el Palacio de Carlos V. Las más recientes, *Atlántida* en versión escénica de La Fura dels Baus en la Plaza de las Pasiegas, ante la Catedral, con escenografía de Jaume Plensa y dirección musical de Josep Pons, *El retablo de mae-*



se Pedro en el Palacio de Carlos V con diseño de Mariscal, dirección escénica de Ariel García Valdés y musical de José Ramón Encinar, ambas en el cincuentenario de la muerte de Falla, en 1996, y dos años después, centenario de García Lorca, en un Auditorio Manuel de Falla convertido en caja oscura, la puesta en escena por primera vez de dos grandes partituras sobre textos del poeta: *El rey de Harlem*, de Hans Werner Henze, y *Don Perlimplín*, de Bruno Maderna, en versiones escénicas de Manuel Gutiérrez Aragón, con escenografías de Gerardo Vera y dirección musical de Encinar.

Este año hemos programado *La flauta mágica*, ese *auto sacramental* masónico disfrazado de cuento de hadas por obra y gracia de Mozart y Schikaneder, que puede encontrar en los Jardines del Generalife el lugar adecuado. La dirección musical corre a cargo de Josep Pons, al frente de la Orquesta Ciudad de Granada y de un reparto vocal que combina reconocidos especialistas del panorama internacional (Harry Peeters, Deon van der Walt, Robert Holzer, Wolfgang Rauch, Steven Cole) con una notable presencia de jóvenes cantantes españoles (Milagros Poblador o Mireia Casas, entre otros), la dirección escénica es de Joan Font, de Comediants, con escenografía, vestuario y diseño de ar-

tefactos de Joan Guillén. Una coproducción con el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y el Festival Mozart de La Coruña, que podremos disfrutar en un marco en el que los cipreses, la naturaleza en general y la atmósfera de la noche, que envuelven el lugar en cada espectáculo y que en este desempeño sin duda un papel sustancial, serán los mejores aliados de la fantástica trama.

Pero el espectáculo, la magia, como decía al principio, puede estar en cualquier concierto, en cualquier convocatoria y rincón del Festival. Este año, *La Petite Bande* con Kuijken, *La Orquesta del Siglo de las Luces* con Leonhardt, *la Simfònica de Barcelona* con Ros Marbà y con Tamayo, *la Simfònica de Madrid* con García Navarro y la participación de Eva Marton, y *la London Symphony* con Haitink y con López Cobos componen la oferta del Palacio de Carlos V; Teresa Berganza cantará en el Patio de los Arrayanes y en el Monasterio de San Jerónimo estarán *The Sixteen* y *la Schola Gregoriana Hispana*; Inmaculada Ferrero, José Manuel Azcue y Odhecaton actuarán en la Catedral, María Aragón y el Ensemble de Madrid en el Teatrillo del Alhambra Palace, y *la Orquesta Ciudad de Granada* con Karabtchevsky en Santa Fe; Hantai en el Auditorio Manuel de Falla y *La Folía* y el Dúo Pérez-Molina en el Patio de Mármoles del Hospital Real; la música electroacústica sonará en el Planetario del Parque de las Ciencias y el flamenco en el Patio del Ayuntamiento y en las terrazas del Albaicín y el Sacromonte; Teresa Nieto estrenará coreografía en el Teatro Alhambra, la Fiesta de la Música invadirá en una sola tarde algunos de los más bellos patios, claustros y jardines de la ciudad. En el Generalife, además de *La flauta*, se verán las actuaciones de Cristina Hoyos, el Ballet Nacional de España con Aída Gómez y el English National Ballet... Las historias que allí podemos vivir dependen, como el recorrido que elijamos, de cada uno de nosotros.

Alfredo ARACIL
Director del Festival Internacional de
Música y Danza de Granada (www.granadafestival.org)

UNA VOCE POCO FA

¿Ópera española?

En tiempos recientes se han rescatado escénicamente diversas óperas españolas olvidadas, desde el Barroco al último Romanticismo. Otras se han oído en versión de concierto, o en grabaciones discográficas. Al tiempo, se han estrenado obras nuevas, y se anuncian nuevos estrenos, aunque tengamos que lamentar que se hayan dejado de encargar a autores jóvenes una ópera de cámara al año, que se estrenaba en el madrileño teatro Olimpia, una buena forma de que los nuevos compositores fueran tomando contacto con el género. ¿Ha dejado de ser la ópera española una asignatura pendiente? ¿Está realmente interesado el público por volver la mirada atrás y reparar viejos agravios? No está de más recordar que, si no existió una auténtica ópera española, ésa que reclamaban **Pedrell**, **Bretón** o **Chapí**, no fue solamente por la desidia de los empresarios, sino también por el desinterés de un público, el que llenaba el Liceo o el Real, que estaba más interesado por los aspectos sociales que por la música misma y que encontraba mayor gratificación en la tradición italiana que en las tentativas de unos músicos que no tenían la continuidad necesaria.

La reposición de *Margarita la Tornera* parece haber reabierto viejas controversias: artículos de prensa o cartas al director la han calificado de "bodrio insufrible" y de "obra maestra", en una demostración, si no de ecuanimidad, sí de esta pasión que parece consustancial al género. El mero hecho de provocar el debate justifica la exhumación. Incluso quienes le niegan el pan y la sal a la ópera de Chapí

deberán convenir en que para negarla antes hay que tener oportunidad de conocerla. Y la ópera es, ante todo, un hecho teatral, que solamente con la representación alcanza todo su sentido. Los discos, las versiones de concierto, no lo dicen todo, son parches que nos aproximan al conocimiento de las obras concretas. Y convenimos en que, muchas veces, son unos parches estupendos y gozosos.

La estimable y desigual, en opinión del firmante, ópera de Chapí ha gozado de un lanzamiento publicitario poco habitual en un teatro que hasta el momento ha descuidado bastante las relaciones públicas, en lo que parece prolongar las tormentas que jalonaron su trabajoso proceso de reapertura. Y, vistas algunas reacciones desabridas, no sería de extrañar que, en cierta medida, fueran producto de una reacción al triunfalismo que ha acompañado la reposición y que contrasta con la escasa publicidad dada a la reposición en La Zarzuela, casi simultánea a la del Real, de *La púrpura de la rosa* en una versión musicalmente deslumbrante y que ha pasado casi desapercibida. Cuando los teatros líricos están pagados en gran medida con fondos públicos, hay que exigirles que su programación responda también a criterios distintos a los del mercado. El apoyo a la ópera propia, del pasado o del presente, es un objetivo irrenunciable, aunque en alguna ocasión suponga la decepción. Esperar que los viejos títulos sean, además de escasos, obras maestras parece cuestión de ilusos.

Francisco LLINÁS MASCARÓ
Crítico de DIARIO 16

LA VOCE DEL BARONE

DES GRIEUX, ¿A JUICIO?

La *Manon* que cerró la temporada de los Amigos Asturianos de la Ópera aún no ha acabado su último acto. A pesar de que se llevaron a cabo las funciones previstas, todavía colean los problemas que la entidad ovetense tuvo para encontrar un cantante para el personaje de Des Grieux, que pueden acabar con una demanda por parte de los Amigos al *manager* Alfonso G. Leoz.

El conflicto empezó cuando el tenor Kaludi Kaludov canceló su participación alegando una enfermedad y avisando de su indisposición mediante un mensaje en el contestador de la agencia de Leoz el 30 de diciembre. El 3 de enero, después de las fiestas, el *manager* se encontró con el comunicado de Kaludov y con otro de la Asociación Asturiana, emitido el día 2, en el que pre-

guntaba por el tenor. Ante ese imprevisto, se acordó que el ruso fuera sustituido por José Sempere, que el día 7 tenía un concierto en Granada al que no podía faltar. Sempere se presentó en Oviedo el día 5 y al día siguiente se fue. En opinión de la Asociación, el tenor "desapareció" sin dejar rastro, dejándoles con un palmo de narices, lo que algunos han interpretado como una huida por no saberse el papel. La entidad asegura que no ha vuelto a saber nada más de Sempere y acusó a Leoz de la situación, ya que, según el apoderado de la entidad, Guillermo Badenes, el *manager* "se tiene que responsabilizar de los actos del tenor desde el momento que lo propone como sustituto".

Leoz se defiende aduciendo que "el tenor ya es mayorcito y yo no soy su padre; si ellos no se

han entendido, yo no voy a sugerirle que deje Oviedo".

¿Huyó Sempere? Ante esta pregunta, el cantante —que ya había interpretado el papel— asegura que cuando llegó a la capital asturiana el ambiente no era el más propicio. Según él, ni el director musical, ni el de escena, ni tampoco el elenco querían continuar con los ensayos sabiendo que él debía viajar a Granada. Ante esta negativa tuvo lugar una reunión el día 5 con todos los implicados. En este punto empiezan las divergencias entre unos y otros. El tenor asegura que vivió una situación "insostenible" y "vergonzante" cuando, "delante de mis narices, se empezó a buscar otro tenor por medio mundo" para sustituirle. Badenes niega este extremo, pero Sempere lo reafirma añadiendo que incluso se habló con Roberto Alagna, quien se ofreció para una única función. A la mañana siguiente, Sempere

emprendió el viaje a Granada, tras, según él, dejar recado al regidor del Teatro de que volvería el día 8 y podría ensayar ese día, además del 9, 10, 11 e incluso el 12, cuando se representaría la primera función.

La Asociación, por su parte, dice que encontró su habitación vacía y acto seguido se puso en contacto con Leoz. A partir de entonces, ya no contaron con Sempere y, gracias a la gestión de otro agente, Reinaldo Macías fue quien salvó la producción.

El tira y afloja parece que va a acabar en el juzgado. La Asociación dejó toda la documentación en manos de un abogado para emprender las medidas oportunas, ya que el montaje estuvo a punto de cancelarse, y, además, enviará una carta a todos los teatros y asociaciones del país avisándoles de la situación.

Una historia que yo preferiría ver representada sobre un escenario. — Vittelio SCARPIA

Actualidad

JAVIER CASAL NUEVO DIRECTOR DE LA ZARZUELA

Javier Casal (A Coruña, 1947), director técnico de la OCNE, ha sido nombrado nuevo director general del Teatro de La Zarzuela sustituyendo al equipo que Emilio Sagi, como director artístico, capitaneaba desde la calle Jovellanos, quien se alejó definitivamente de la emblemática sala el 31 de diciembre.

La renuncia de Sagi significó la destitución de Tomás Marco al mando del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (I. N. A. E. M.), quien fue despedido por el secretario de Estado de Cultura, Miguel Ángel Cortés, al anunciar como sucesor de Sagi a José Carlos Plaza, cuyo perfil Cortés se apresuró a vetar al no gozar "del perfil adecuado para el cargo" (Plaza acaba de ganarle un pleito al INAEM debido a este "incumplimiento de contrato").

Con Andrés Ruiz Tarazona al mando del I. N. A. E. M., se sucedieron como aspirantes al trono zarzuelero Ariel Goldenberg, Isabel Penagos, Plácido Domingo y Alberto Zedda, todos descartados por no adecuarse a la idea de Cortés. El nuevo director de La Zarzuela, sin embargo, deberá conformarse con trabajar "asesorado" y sin un director artístico, ya que, según se anunció, se nombrará una comisión que velará por los contenidos artísticos de La Zarzuela.



Casal sí tenía el perfil

DOMINGO, "EL PALADÍN DE LA ÓPERA ESPAÑOLA"

La recuperación de *Margarita la Tornera* por parte del Real con motivo del centenario de la SGAE el pasado diciembre sirvió para poder ver de nuevo a Plácido Domingo en España. El tenor, de 58 años, no dudó entonces en proclamarse como "el defensor y el paladín de la ópera española". Además, aseguró que "me siento muy ligado al mundo de la zarzuela y me gustaría grabar todas las obras de este género [en enero registró varios fragmentos de *La Revoltosa* y *La Gran Vía* para SELLO AUTOR que se publicarán el próximo mes de septiembre]. Pienso que ha llegado el momento de internacionalizar la zarzuela, un género fascinante".



Winnie KLOTZ

Por otra parte, en el diario *El País*, Domingo hacía referencia a su relación con el director del Festival de Salzburgo, Gérard Mortier, a quien asegura admirar, pero, además, con quien mantiene una relación "un poco extraña". Añade sobre el belga que "desde el punto de vista artístico no me dio nada. Yo le di mucho más. Él me atacó sin ninguna razón; decía que no quería artistas que no fueran a ensayar". Sobre este punto, el cantante subraya que "no se dio cuenta de que, si me hubiese ofrecido alguna producción, hubiese ido a ensayar con mucho gusto. Este año voy a Bayreuth a hacer *La walkiria* y hago todos los ensayos del mundo si se me avisa a tiempo". Pero no todo son sinsabores para el intérprete. La Ópera de Washington celebrará los cuatro años que Domingo lleva como director artístico de la entidad con *The Domingo Gala for the 21st Century*, que tendrá lugar el 12 de marzo en el Kennedy Center.

HOMENAJE A KRAUS

Lo que debió haber sido un sentido homenaje del Real a Alfredo Kraus se convirtió finalmente en el epicentro de una polémica que derramó ríos de tinta. La caída de Luciano Pavarotti, María Bayo y Ramón Vargas del cartel provocó las iras de aquellos asistentes que vieron en las cancelaciones un desaire al tenor canario y, por supuesto, de los muchos críticos de la gestión artística del Real. El revuelo mediático y el cruce de acusaciones que salpicó la polémica no hicieron más que agravar la situación, ya que todos los

implicados opinaron tratando de imponer sus puntos de vista, desde Plácido Domingo a la familia Kraus. Al final, Juan Cambreleng, gerente del Teatro, pidió excusas por la situación creada, se devolvió el dinero de las entradas a quienes se sintieron estafados y la comisión ejecutiva del Real reprendió al gerente. Según un comunicado de dicha comisión, se "lamenta profundamente lo que ocurrió, máxime tratándose del homenaje a una de las figuras más grandes de la lírica española".

● El colectivo de trabajadores contratados del Real no hicieron huelga el 25 de enero tal como estaba previsto, día del estreno de *Lady Macbeth de Mstensk*, pero se reservan tomar otras medidas en demanda de un puesto fijo de trabajo.



ARTETA, PREMIADA Ainhoa Arteta ha recibido, junto a otras cinco mujeres, el premio *Together Woman* por su labor para hacer más igualitarias las relaciones entre hombres y mujeres. Por otra parte, la soprano dará un recital el 4 de marzo en Jerez y después será Musetta en el Met.

BERGONZI VUELVE A LA ACTIVIDAD El tenor Carlo Bergonzi, retirado desde hace diez años, volvió a actuar en público el pasado 3 de enero en un *Otello* en versión de concierto en el Carnegie Hall junto a Kallen Esperian y Leo Nucci y bajo la batuta de Eve Queler.



Carlos PÉREZ DE ROZAS

CASO LICEU

EL FISCAL: "LO RARO ES QUE EL TEATRO NO ARDIERA ANTES"

En el juicio por el incendio del Liceu celebrado en enero —al cierre de esta edición pendiente de sentencia—, se solicitaba una multa de un millón y medio de pesetas para el exdirector técnico del coliseo, Josep Maria Folch, por un delito de daños por imprudencia. El fiscal, Víctor Alegret, expuso en sus conclusiones, tras exculpar a diez de las once personas inicialmente procesadas, que "era tal la incuria, dejadez y poco cuidado demostrados que es extraño que el Teatro no se quemara antes". Alegret se sorprendió de que "hasta una discoteca infumable tenga un jefe de seguridad y, en cambio, un edificio como el Liceu no lo tuviera" y subrayó que estaba claro que la causa del incendio fueron los trabajos de soldadura, "a no ser que alguien demuestre que una persona estaba en otro sitio con un mechero". Folch, actual director técnico de La Monnaie, comentó al final de la vista que se sentía "cabeza de turco". Por otra parte, el hasta entonces director del Liceu, Josep Caminal —que intervino en la vista como testigo—, dejó su cargo en enero, siendo sustituido provisionalmente por la secretaria general de la Conselleria de Cultura, Aurora Sanz.



Josep Caminal, el exdirector

SCHMIDT DIRIGIRÁ EL PALACIO DE LAS ARTES

● La asesora musical del Covent Garden y ex directora del festival Maggio Musicale Fiorentino, Helga Schmidt, será la directora del futuro Palacio de las Artes de Valencia, en construcción en la Ciudad de las Artes y las Ciencias de la capital del Turia, según hizo público la Generalitat Valenciana en diciembre.

SALAMANCA PERFILA EL AUDITORIO

● La entidad financiera Caja Duero presentó a finales de 1999 el proyecto del nuevo auditorio de Salamanca, que, con capacidad para unas 1.400 personas, estará situado en el patio del Convento de las Madres Adoradoras. La construcción, sobre un anteproyecto de Emilio Sánchez Gil, contará con un presupuesto de 2.800 millones de pesetas y estará formada por cuatro cajas concéntricas hundidas diez metros para evitar que una excesiva altura oculte los monumentos colindantes.

POLÉMICO CORO EN VALLADOLID

● El Teatro Calderón de Valladolid fue objeto de una nueva polémica a partir de la convocatoria, por parte del coliseo, para formar un coro que actuará, en principio, en *La flauta mágica* —10 de abril— y *El barbero de Sevilla*. El aviso se publicó sólo una semana antes de las audiciones anunciadas, que de estar previstas en cuatro días pasaron a tres. Además, se prescindió de algunas de las piezas solicitadas para participar en las pruebas.

LA A. B. A. O. SE ACUERDA DE ZIGOR

● Con motivo del 50 aniversario de la A. B. A. O., a celebrar en 2003, la entidad recuperará *Zigor* (1962), de Francisco Escudero, en su idioma original, el euskera. La A. B. A. O. prevé conceder un presupuesto de 150 millones al proyecto, según su presidente, Francisco Larrakoetxea, que renovó su cargo en diciembre. Este afirmó sentirse "respaldado" por los socios, lo que significa "que lo estamos haciendo bien. En estos momentos, la temporada de ópera de Bilbao es la más importante del Estado. Lo dicen críticos muy señalados". Tal y como adelantara ÓPERA ACTUAL, Larrakoetxea afirmó que en el curso 2001-2002 se ampliará el número de funciones, aunque a costa de representar siete títulos en lugar de ocho.

MALLORCA INICIA LA TEMPORADA

● El Teatre Principal de Mallorca comenzó un nuevo curso el pasado 5 de febrero con *Don Giovanni* bajo la dirección musical de Renato Palumbo y la escénica de Stefano Poda y con, entre otros, Richard Bernstein y Luis Gaeta. A este título está previsto que le sigan una *Tosca* protagonizada por Judith Borràs, Carlos Moreno y Luis Gaeta, con Kamal Khan en el podio (29 y 31 de marzo, 2 de abril); *I Puritani* con las voces de Carlos Álvarez, María José Moreno y José Sempere, dirección musical de Miguel Ortega y puesta en escena de Jaime Martorell (26, 28 y 31 de mayo), y la *Messa di Requiem* verdiana con Ana María Sánchez, Elisabetta Fiorillo, Ivan Momirov y Simón Orfila, bajo la dirección de Giuliano Carella (10 de junio).

● *San Ignacio de Loyola*, ópera barroca del siglo XVIII con música de los clérigos Domenico Zipoli y Martin Schmid sobre el libreto de un jesuita desconocido compuesta en la Amazonia boliviana, se representó en París en noviembre.



Krzysztof Penderecki

● El musicólogo Tomás Garrido ha recuperado la ópera del siglo XVIII *Pompeo Magno en Armenia*, del compositor Francisco Javier García Fajer (1730-1809), conocido durante su estancia en Italia como *El españolito*. Garrido encontró una copia de la partitura en el Palacio Nacional de Ajuda de Lisboa.

● Krzysztof Penderecki, que el 24 de enero recogió el premio al "compositor viviente más destacado" en el MIDEM de Cannes, no descarta escribir una ópera en español sobre *Divinas palabras*, de Valle-Inclán, pero para ello "tendría que pasar una Semana Santa en Galicia".

VON OTTER MORIRÁ EN PAZ

La mezzo Anne Sofie von Otter, en unas recientes declaraciones a *ABC Cultural*, afirmaba que desde que cantó *Carmen* en concierto en Toquio hace unos años decidió no morir sin interpretarla en escena. Su *angustia* acabará en 2002, en Glyndebourne.



CUPIDO, COVER INESPERADO

Alberto Cupido, que asistía como espectador a la *Aida* representada en Parma en enero, acabó cantando Radamés en lugar de Gagam Grigorian tras el segundo acto, cuando el armenio se quedó sin voz por una gripe. Cupido nunca había interpretado el rol.

EN ALZA

JOSEP MIQUEL RAMON

La carrera de Josep Miquel Ramon no responde a la de un cantante al uso. Desde pequeño se interesó por la música y, como muchos otros, se inició con el piano. Lo suyo era una afición que compaginó con los estudios de Física, primero, y con su profesión de funcionario, después. Fue a finales de la década pasada cuando —“con la imprudencia de la ignorancia”, comenta— presentó una cinta con algunas grabaciones suyas a unas audiciones convocadas por Jordi Savall. El director catalán lo escogió y Ramon empezó a colaborar con la Capella Reial de Catalunya, relación que duró hasta 1994. Descubrió con sorpresa que “gustaba más de lo que me había imaginado”. Se inició, por tanto, con un repertorio más próximo a la música antigua que a la ópera, pero a ésta llegó después de unos breves encuentros con Aldo Baldin, quien le animó a seguir ese camino, por el que le acabó de guiar Enedina Lloris. Ahora forma parte del elenco de la producción de *Don Quijote* y en abril cantará en un espectáculo sobre Monteverdi bajo la batuta de René Jacobs en Berlín, tras lo que emprenderá una gira por Cuba con *El Mesías* de Händel. Estas salidas al extranjero, donde no se ha prodigado, suponen un reconocimiento para Ramon, al que ha perjudicado en España “el no tener un apellido foráneo”. De cara al futuro, espera encarnar al Conde de Almaviva, que por dos veces se le ha resistido: una en el Liceu, cuando éste se quemó, y otra en el Maestranza, cuando se cancelaron las funciones del segundo reparto por falta de presupuesto.



SE APAGAN OTRAS LUCES



Carlo Cosutta

No siempre las necrológicas han de referirse a quienes reciben directamente los aplausos. En estos últimos meses han desaparecido dos figuras que se movían en la más meritoria de las marginalidades pero que hicieron de la ópera su razón de vivir. En el pasado mes de noviembre dejaba de existir en la provincia de Mendoza (Argentina) Julio Goyén Aguado, autor del libro *Florencio Constantino: el hombre y el tenor*, que, dedicado al gran cantante vasco, se publicó en 1993 bajo los auspicios del Ayuntamiento de Bilbao. En Barcelona falleció a principios de diciembre Jaime Francisco Puig, uno de los maestros de canto más conocidos del país y entre cuyos alumnos siempre se ci-

tarán los nombres de Jaime Aragall y José Carreras. Por otra parte, en los últimos meses han dejado este mundo el tenor italiano Carlo Cosutta y el bajo austríaco Manfred Jungwirth. El primero falleció en enero en Udine a los 67 años, sólo dos después de haber abandonado su carrera profesional, que inició en el Colón de Buenos Aires en la década de los sesenta. El deceso del segundo ocurrió en octubre del año pasado, a la edad de 81 años. Jungwirth será recordado por su interpretación de Ochs en el *Rosenkavalier* grabado por Georg Solti. Por último, la soprano norteamericana Ruth Welting falleció en enero pasado víctima de un cáncer a los 51 años.



Manfred Jungwirth

EL CABALLÉ ABRE LA INSCRIPCIÓN

● El Concurso Internacional de Canto *Montserrat Caballé* ha abierto la inscripción para su segunda edición, que se celebrará entre el 28 de mayo y el 4 de junio en la localidad andorrana de Sant Julià de Lòria. Tras el certamen, Montserrat Caballé impartirá unas *Master Classes* entre los días 5 y 9 de junio.

BILBAO PREPARA SU OCTAVA EDICIÓN

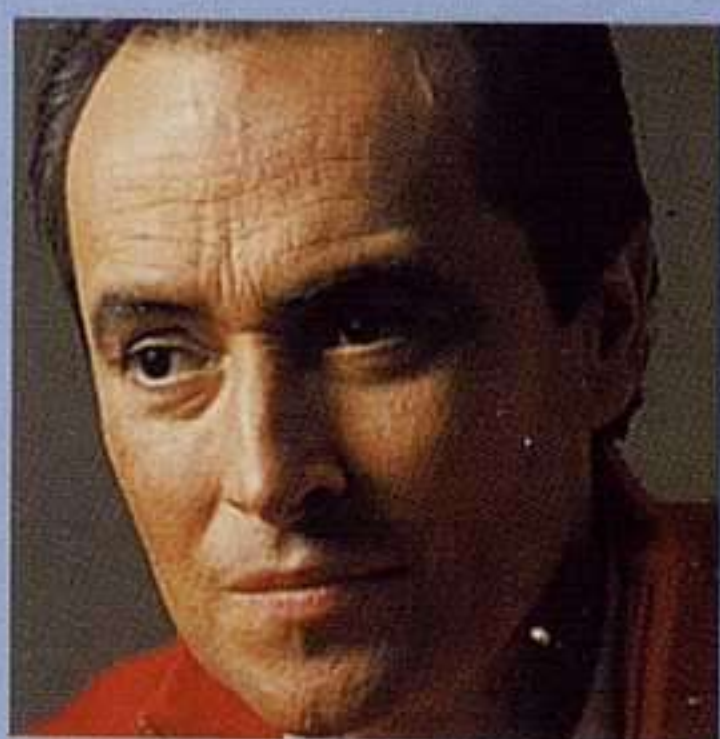
● El plazo de inscripción para el VIII Concurso Internacional de Canto de Bilbao (24 de noviembre - 2 de diciembre) acabará el 1 de octubre y podrán presentarse todos aquellos cantantes —hasta un límite de doscientos— nacidos entre diciembre de 1966 y noviembre de 1982 y que no hayan ganado antes el concurso.

NUEVA CONVOCATORIA DEL JULIÁN GAYARRE

● Pamplona acogerá la VIII edición del Concurso Internacional de Canto *Julián Gayarre* entre los días 17 y 24 del próximo mes de septiembre. El plazo de inscripción se cerrará el 30 de junio y se admitirá a todos aquellos cantantes que no superen los 35 años en la categoría masculina y los 32 en la femenina.

SABADELL PREPARA LA ESCUELA DE CANTO

● Tras celebrarse a finales de enero el IX Concurso *Eugenio Marco*, se seleccionó a Sandra Pastrana, Joan Ribalta, Enric Martínez Castignani y Marc Canturri para escenificar el *Don Pasquale* de la Escuela de Ópera organizada por los Amics de l'Òpera de Sabadell. Martínez Castignani fue escogido fuera de concurso.



CARRERAS Y MADREDEUS COLABORAN

El tenor barcelonés y el grupo portugués, que actuaron en el Festival del Milenio de la Ciudad Condal, comentaron entonces la posibilidad de grabar un disco conjunto, aunque sus respectivos contratos exclusivos podrían obstaculizar el proyecto.

BURCHULADZE SE DESDOBLA

El bajo Paata Burchuladze alternó dos papeles en el *Don Carlo* que acogió el Liceu el pasado mes de febrero —Filippo II y el Inquisidor— en una producción en cuyo segundo reparto la soprano Andrea Gruber sustituyó a la inicialmente prevista Verónica Villarroel.



A ESCENA

PINTÓ DEBUTA EN EL REAL. Mireia Pintó actuará por primera vez en el Real con *La sonnambula* (14 - 30 / IV). En marzo, será Zaide en *Il Turco in Italia* de Montecarlo.

PONS DEBUTARÁ EN EL REAL EN 2003. Juan Pons no tiene fechas libres para cantar en el Real hasta 2003, cuando debutará con *Andrea Chénier*. En el Liceu cantará en 2001 *Aida* y en 2002, *Gaudí*.



Juan Pons

REY SE VUELCA CON LOS STRAUSS. *Die Fledermaus*, de Johann Strauss, y *Der Rosenkavalier*, de Richard Strauss, serán los próximos títulos en los que participará Isabel Rey, el primero en la Opernhaus de Zurich (3 - 12 / III) y el segundo en el Real (21 / III - 5 / IV).

SEMPERE CANTA EN VIENA. José Sempere participará en el *Guglielmo Tell* que se podrá ver en la Staatsoper de Viena el 10 y el 14 de abril. Con anterioridad, tomará parte en la *Beatrice di Tenda* prevista en el Liceu los días 8 y 12 de marzo.

ÁLVAREZ, PROFETA EN SU TIERRA El barítono Carlos Álvarez será una de las grandes atracciones de *Il barbiere di Siviglia* que acogerá el Teatro Cervantes de Málaga los días 17 y 19 de marzo. A continuación, cantará *Ernani* en Viena (13 y 18 de abril) y *La traviata* en Zurich (30 de abril).



Antoni BOFILL

POBLADOR SE CITA CON EL LICEU. Milagros Poblador, que el 2 de marzo cantará *Cenerentola* en Linz (Austria) y, el 22, *Rigoletto* en Saint Gallen (Suiza), cerrará el mes en el Liceu en un concierto de *Lieder* de Richard Strauss (día 30).

ARRUABARRENA, EN CONCIERTO. La mezzosoprano, que cantará *Il barbiere di Siviglia* en el Cervantes malagueño (17 y 19 / III), dará tres conciertos con la Sinfónica de Euskadi en San Sebastián (22 / III), Madrid (24 / III) y Valladolid (25 / III).

MURCIA ESPERA LA ADINA DE DAVIDOVA. Tatiana Davidova, nacionalizada española, será Adina en *L'elisir d'amore* que acogerá el Auditorio de Murcia (24 / III). En abril participará en la *Manon* del Euskalduna y el 4 de mayo dará un recital en Granada.

GAVANELLI VUELVE AL EUSKALDUNA. Tras cantar *Rigoletto* recientemente en el Euskalduna, Paolo Gavanelli ha vuelto a subir a dicho escenario para ser Giorgio Germont en *La traviata* desde finales de febrero hasta el 3 de marzo.

CHICAGO INVITA A LANZA. La Lyric Opera contó con el barítono Manuel Lanza para *L'elisir d'amore* que representó el pasado mes de enero.

ZURICH, SEGUNDO HOGAR DE CHAUSSON. Carlos Chausson cantará hasta 14 veces a lo largo de marzo el *Così fan tutte* incluido en la temporada de la Opernhaus.



José Bros

Marc GINOT

BROS, EN BILBAO Y MADRID. José Bros cantará *La favorita* en Bilbao los días 17, 21 y 23 de marzo. En abril formará parte del elenco que representará *La sonnambula* incluida en la temporada del Teatro Real.

RODRÍGUEZ, COMO LA ESPUMA. María Rodríguez, que ha grabado *La Revoltosa* junto a Plácido Domingo, dará un recital con Aquiles Machado dentro del ciclo de *Lírica de Barcelona - BBV Privanza* (26 / IV) e intervendrá en el *Stabat Mater* de Rossini en Marsella.

DASHUK ACTÚA EN EL MIDEM DE CANNES. La ganadora del I Concurso *Montserrat Caballé*, Maya Dashuk, dio un recital el 26 de enero en XXXIV MIDEM de Cannes, considerado el principal mercado musical del mundo.

ÒDENA DEBUTA EN UN WAGNER. Àngel Òdena hará su primer papel en un título wagneriano con el *Lohengrin* que se representará en el Liceu entre el 18 de marzo y el 5 de abril. Antes, desde febrero y hasta el 5 de marzo, canta *Il barbiere di Siviglia* en Hamburgo junto con Enric Serra.

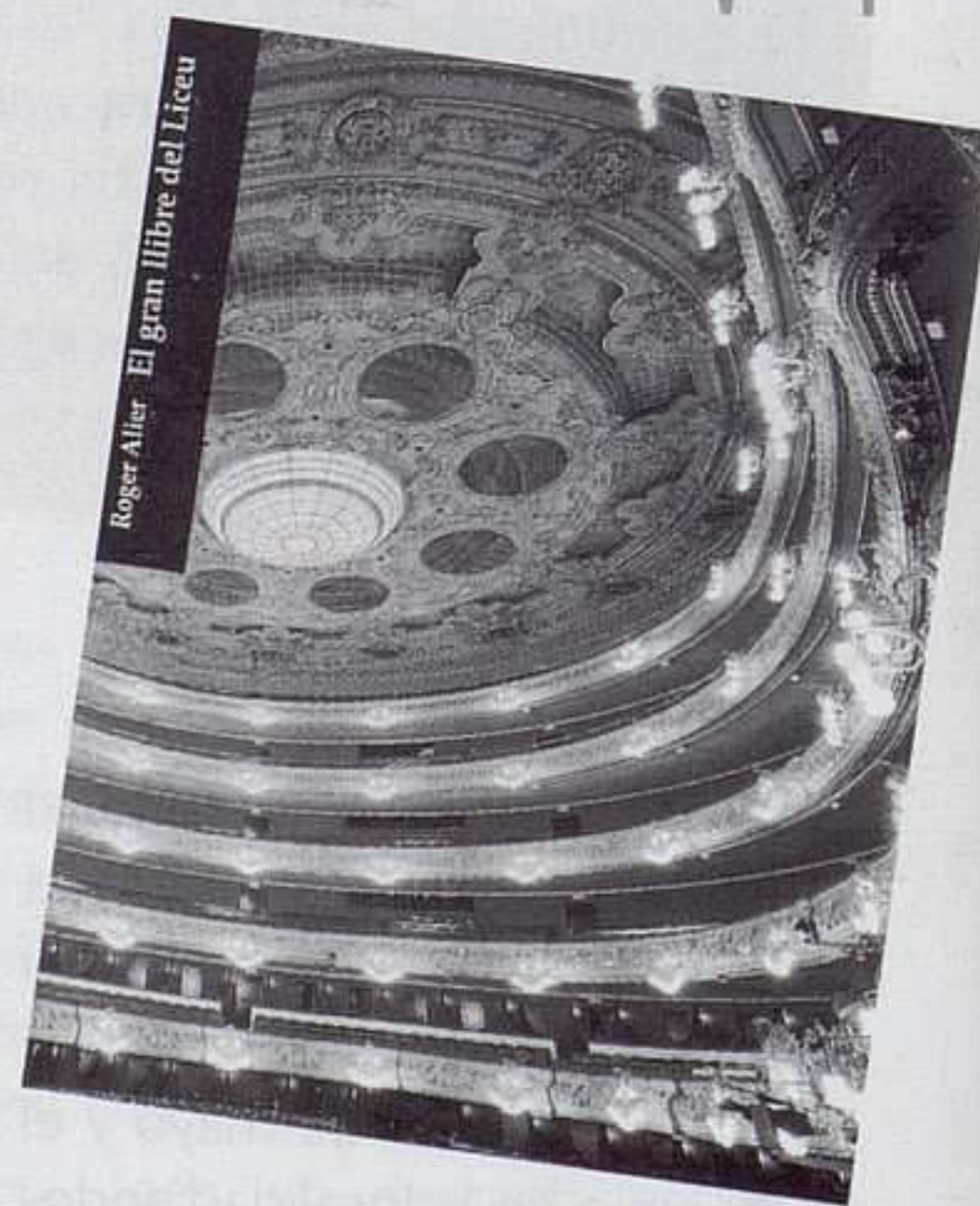
● Con motivo de FITUR, se celebró el 24 de enero en el Real una cena en homenaje a Julián Gayarre a la que asistieron todas las autoridades de la Diputación Foral de Navarra.

● **Schwarzenberg, Feldkirch y Achberg** albergarán, entre mayo y septiembre, una nueva Schubertiade que contará con Juliane Banse, Barbara Bonney, Ian Bostridge, Matthias Goerne, Edita Gruberova y Thomas Hampson, entre otros.

● **Diego Wilson** ha abierto un taller de canto gratuito en Internet en webs1.demasiado.com/clasesdecanto.

● En febrero se creó la Fundación de la Zarzuela Española, que, presidida por Julio Doncel, proyecta editar una revista con el título de *Zarzuela*.

● **La Orquesta de Cadaqués** realizará en julio una nueva edición del Concurso de Directores de Orquesta cuyo jurado presidirá Neville Martin.



● **CARROGGIO** ha publicado un libro sobre el Liceu de Barcelona con textos a cargo de Roger Alier y la presentación de Montserrat Caballé.

SÁNCHEZ VUELVE AL LICEU Tras cantar *Don Carlo* el pasado mes de febrero en el Gran Teatre del Liceu, Ana María Sánchez actuará de nuevo en el coliseo barcelonés el 30 de marzo y el 1 de abril en unos conciertos dedicados a Strauss. En mayo participará en *La forza del destino* del Real.

● **Hasta catorce títulos** representará la Komische Oper de Berlín de forma casi diaria a lo largo de los meses de marzo y abril, entre los que destacan *Così fan tutte*, *Pique Dame*, *El amor de las tres naranjas*, *Los cuentos de Hoffmann*, *La traviata* y una nueva producción de *Manon Lescaut* que se estrenará el 2 de abril.

● **El curso del São Carlos lisboeta** se inauguró el 5 de febrero con una *Lucia di Lammermoor* protagonizada por Sumi Jo, José Bros y Simón Orfila. Paolo Arrivabeni se situó en el podio y Robert Carsen se responsabilizó de la puesta en escena.

● **La Ópera de Vancouver**, que este curso celebra su 40º aniversario, representará *Don Giovanni* entre el 25 de marzo y el 3 de abril. En mayo, *Madama Butterfly* cerrará la temporada de ópera y el 14 de ese mes Bryn Terfel dará un recital coincidiendo con el Día de la Madre.

● **El Teatro Lirico di Cagliari** montará a partir del 27 de marzo una *Traviata* protagonizada por Cristina Gallardo-Domás y Aquiles Machado. Antes, en febrero, el coliseo italiano representará *El murciélago* con June Anderson.

● **Por primera vez desde 1972**, la Ópera de Viena ofreció en enero un programa mixto de ópera y ballet: *Cavalleria Rusticana*, con Violeta Urmana, y *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinsky.



● **Desde el día 3 y hasta el 8 de marzo**, la Houston Grand Opera monta una nueva producción de *Mujercitas* de Mark Adamo, obra que el coliseo estrenó en 1988.

● **El Teatro Municipal de Santiago de Chile** abrirá la temporada el 17 de mayo con un *Wozzeck* que contará con David Pittman-Jennings y Cynthia Makris al frente del cartel, con la batuta de Gabor Ötvös y la régie de Roberto Oswald. A este título le seguirán *Nabucco*, *La clemencia de Tito*, *El barbero de Sevilla*, *Norma* y *Romeo y Julieta*.

● **La Ópera de Los Angeles** abrirá la temporada 2000-01 con un concierto de Plácido Domingo, que en julio asumirá la dirección artística de la entidad. Entre los títulos previstos destacan *Aida* (dirigida por el tenor y con Deborah Voigt), *Bohème* (con Aquiles Machado) y *Le nozze di Figaro* (con María Bayo y Ainhoa Arteta).

● **La Michigan Opera** presentará *Rosenkavalier* en abril con Helen Donath y la dirección musical de su marido, Klaus Donath. La régie irá a cargo de Alexander Donath.

● **La Ópera de Australia** programará en septiembre, durante la celebración de los Juegos Olímpicos, *Traviata* con Cheryl Barker y Peter Coleman-Wright y *Tosca* con Elizabeth Whitehouse y Håkan Hagegård.

● **El Regio de Turín** acogió entre enero y febrero *Die Teufel von Loudun*, de Krzysztof Penderecki, con regia de José Carlos Plaza, decorados de Francisco Leal y vestuario de Pedro Moreno.

● **La Opéra Bastille** canceló la última función de *Le nozze di Figaro* el 3 de diciembre por la huelga convocada para demandar la reducción de la jornada laboral a 35 horas.

discos
PERI IMPORTACIONES
S.L.

Gran disponibilidad de óperas, recitales y clásicos en vivo o estudio 1900-2000 en CD, vídeo, DVD y LP

Venta por correo, solicite catálogo

Muchas novedades todos los meses

Variedad de precios, ofertas y encargos

Atención personal con 16 años de experiencia

**C/ Sangre (Pasaje), nº 5 (32)
46002 VALENCIA**

Tel. 96-352 03 23 Fax 96-352 03 23

BELVEDERE



19 Concurso Internacional Hans Gabor Belvedere para cantantes Opera/Opereta 3 - 9 de julio de 2000, en Viena

Clasificaciones en España y en Portugal en **BARCELONA - Gran Teatre del Liceu - 15 de mayo de 2000**

Ultima fecha de Inscripción: 28 de abril de 2000

LISBOA - Fundacao Calouste Gulbenkian - 19 de abril de 2000

Ultima fecha de Inscripción: 5 de abril de 2000

Otras clasificaciones en 40 ciudades internacionales.
Información: Wiener Kammeroper

Wiener **Kammer Oper**
1010 Wien, Fleischmarkt 24

Informaciones:

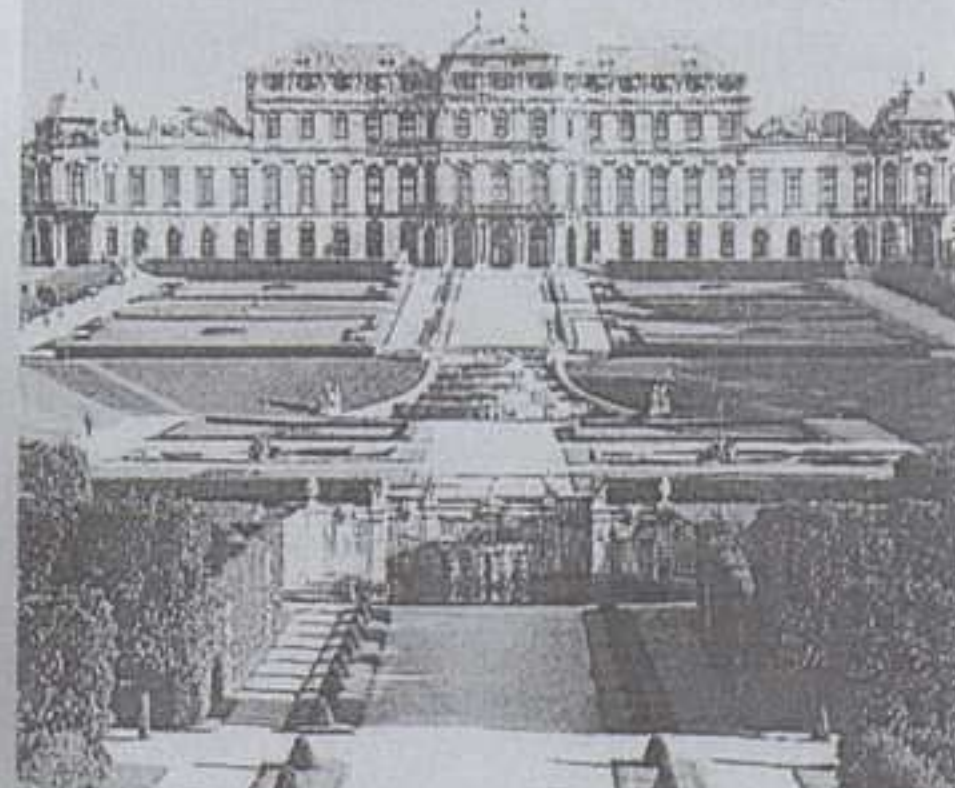
Wiener Kammeroper
A-1010 Viena, Fleischmarkt 24

Telefono +43-1-512 01 00

Fax +43-1-512 01 00 20

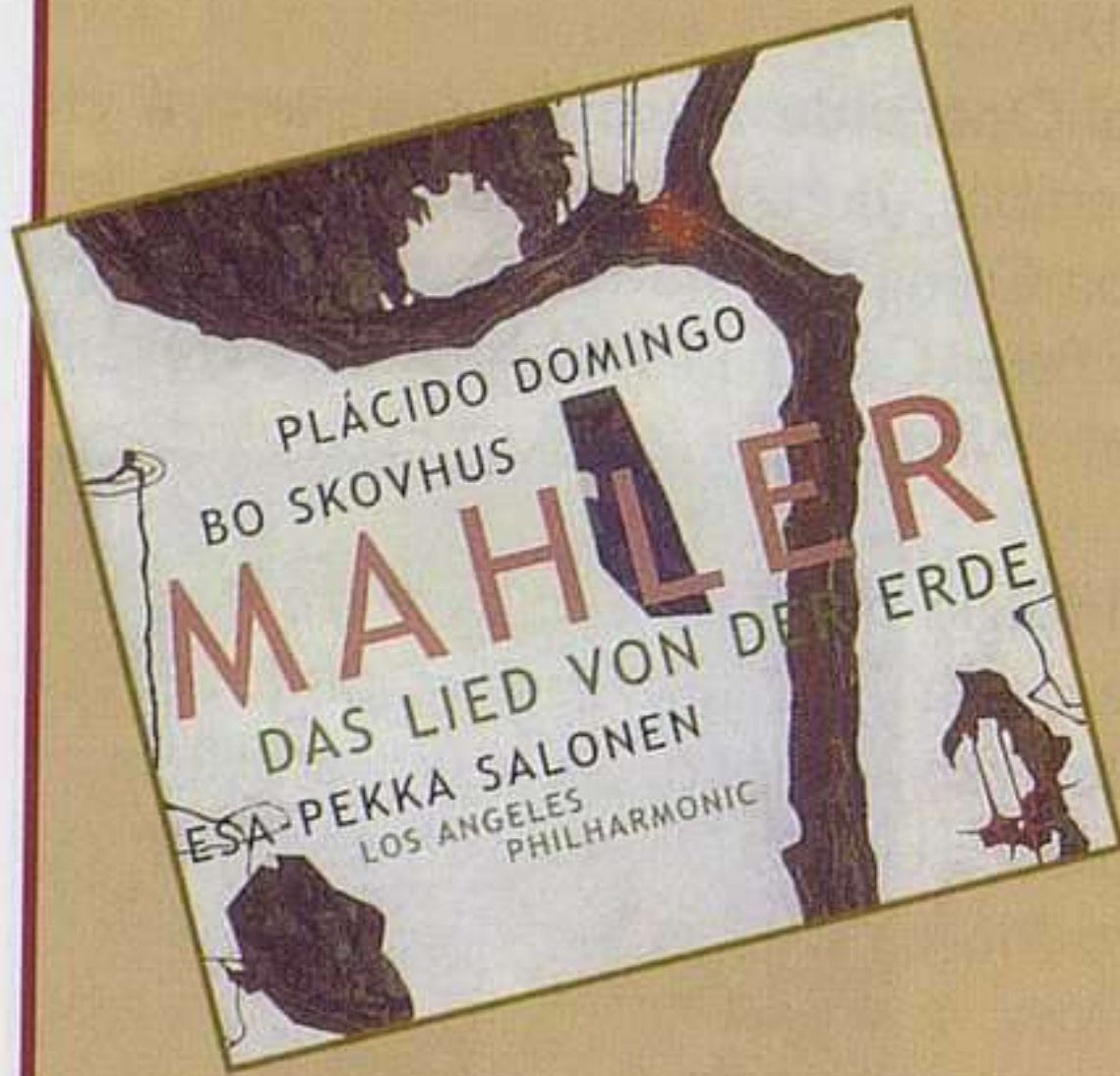
+43-1-512 01 00 50

e-mail: wienerkammeroper@magnet.at



NUEVOS PAGLIACCI CON CURA Y ÁLVAREZ. DECCA ha registrado *Pagliacci* con José Cura, Carlos Álvarez, Barbara Frittoli y Simon Keenlyside bajo la batuta de Riccardo Chailly.

DOMINGO SE ESTRENA CON MAHLER. Plácido Domingo ha grabado por primera vez una obra de Mahler, *Das Lied von der Erde*, que se ha registrado en la versión de tenor y barítono (con Bo Skovhus).



PREMIOS GRAMMY PARA LA ÓPERA. El 23 de febrero, y ya van 42 años, la Recording Academy estadounidense entregó sus premios Grammy. Entre los candidatos a la mejor grabación de ópera destacaban *Powder Her Face* (EMI), *Rusalka* (DECCA), *Le Grand Macabre* (SONY) y *Saint François d'Assise* (DG).

GRUBEROVA SE ENCIERRA EN EL ESTUDIO. NIGHTINGALE ha publicado dos cedés con Edita Gruberova como máxima estrella: *Beltanto Scenes* y *Semiramide* de Rossini. En abril se prevén los lanzamientos de *Primadonnas Composing* e *Il barbiere di Siviglia* y en 2001, una nueva *Maria Stuarda*.

ZANFONIA FICHA A ARAGALL Y A PONS. El sello ZANFONIA, propiedad de Joan Manuel Serrat y Miquel Horta, publicará en marzo un disco de Jaime Aragall y después otro de Juan Pons. El sello ha fichado a Macià Alavedra como consejero.

HAMPSON CONMEMORA A WEILL El barítono Thomas Hampson participó en *The Firebrand of Florence*, inspirada en la vida de Benvenuto Cellini, que se representó en enero en el Konzerthaus de Viena y que sirvió para celebrar el doble aniversario de Kurt Weill (1900 - 1950).



Susesch BAYAT



BAYO GRABA HÄNDEL La soprano navarra presentó el 3 de febrero con un concierto en el Teatro Gayarre de Pamplona su nuevo disco de cantatas y arias de Händel, en el que incluye, por ejemplo, *No se enmendará jamás*, la única cantata que el autor compuso en castellano.

Première

JESI ESTRENARÁ BALKANS EN OTOÑO

● El Teatro Pergolesi de Jesi cerrará su XXXII temporada en noviembre con el estreno mundial de *Balkans* (título provisional) con música de Andrej Acin. El curso, que empezará en septiembre, incluirá *Orfeo ed Euridice*, *Così fan tutte* y *La traviata*.

O ACHAMENTO CONMEMORA EL DESCUBRIMIENTO DE BRASIL

● La Universidad de Lisboa será el escenario del estreno, el 28 de marzo –y hasta el 11 de abril–, de *O Achamento*, ópera de Jorge Salgueiro con libreto de Margarida Fonseca Santos sobre la carta que envió Pêro Vaz de Caminha al Rey Don Manuel con motivo del descubrimiento de las costas del actual Brasil, ahora hace 500 años.

VERONA ANUNCIA A SUS INTÉRPRETES

La Arena de Verona (30 de junio - 3 de septiembre) ha dado a conocer los diversos elencos que protagonizarán los títulos previstos. El primer reparto de la ópera inaugural, *Nabucco*, estará formado por Renato Bruson, Ferruccio Furlanetto, Sylvie Valayre y Gloria Scalchi, mientras que en días posteriores también cantarán Juan Pons, Alexandru Agache y Roberto Scandiuzzi, bajo la dirección musical de Daniel Oren y la escénica de Hugo de Ana. *La forza del destino* contará con Giovanna Casolla, Leo Nucci y Roberto Scandiuzzi, entre otros. Pier Luigi Pizzi será el regidor de una *Aida* que será protagonizada en varias funciones por Daniela Dessì, Sylvie Valayre, Vladimir Galuzin y Juan Pons. *La traviata* la cantarán Inva Mula, Mario Malagnini y Leo Nucci, entre otros, en un montaje de Gilbert Deflo conducido por Giuliano Carrella.



Alexandru Agache



Daniel Barenboim

THE LAST SUPPER, EN LOS FESTTAGE 2000 DE BERLÍN

● El certamen organizado por la Staatsoper Unter den Linden (del 16 al 24 de abril) estrenará *The last supper*, de Harrison Birtwistle, bajo la batuta de Daniel Barenboim y con William Dazeley, Thomas Randle y Susan Bickley. El festival incluirá *Tristán* y varios conciertos a cargo de, entre otros, Elizabeth Connell y Anthony Michaels-Moore.

CUARTO DE SIGLO DE GLIMMERGLASS OPERA

La Glimmerglass Opera celebrará su 25º aniversario con cuatro nuevas producciones en su Festival 2000: *Bohème*; *The Glass Blowers*, de John Philip Sousa; *Salòme* y *Acis and Galatea*.

MOZART REINA EN GLYNDEBOURNE

El Festival de Glyndebourne (20 de mayo - 27 de agosto) contará con seis montajes que incluyen la trilogía Mozart-Da Ponte: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*. Los otros tres títulos programados son *Jenufa*, *Peter Grimes* y *The Rake's Progress*.

SAVONLINNA YA PIENSA EN 2001

El Festival de Savonlinna, el más importante de Finlandia, anunció su programa del verano y avanzó el de 2001. Este año se montarán *Faust*, *La forza del destino*, *La flauta mágica*, *L'elisir d'amore*, *Elektra* y el estreno mundial de *The Age of Dreams*. Para 2001, el *Año Verdi*, se proyecta la repetición de este título junto a *Aida*, *Rigoletto*, *Macbeth* y el *Requiem* de Verdi.

EL DISCO SE CONVULSIONA

La fusión entre la discográfica EMI y el grupo de comunicación TIME WARNER ha dado un vuelco al mundo discográfico y abre la puerta a la potenciación de la distribución de la música por Internet. La unión de las dos grandes compañías, anunciada el 24 de enero y cuyo resultante es una empresa valorada en 19.200 millones de dólares –casi 3,2 billones de pesetas–, significa que el 60 por cien del mercado discográfico está en manos de dos multinacionales. Esta operación, unida a la compra, semanas antes, de TIME WARNER por la



Página web de EMI

mayor empresa de Internet del mundo, America On-Line, puede dar un impulso a la venta de música en la red.

La noticia coincidió con la celebración del MIDEM de Cannes, en la que el presidente de los productores independientes franceses, Patrick Zelnick, la consideró como "un seísmo con efectos impredecibles".

Orquestas

- La formación **Turiae Camerata** contempla en su agenda un concierto para el 10 de marzo en el Auditori de Torrent con piezas de Bartok y Sibelius y otra velada el 13 de mayo en la Iglesia de Santa Catalina valenciana en la que interpretará el *Judas Macabeo* de Händel.
- La **Filarmónica de Gran Canaria** tiene previsto trasladarse a su nueva sede en el presente mes de marzo, después de que las obras de la construcción se retrasasen y fuera imposible inaugurar el edificio a principios de año, como estaba previsto.
- La **Orquesta Ciudad de Granada**, en coincidencia con el décimo aniversario de su fundación, recibió a finales de diciembre la Medalla de Honor 1999 que concede la Fundación Rodríguez Acosta.
- La **Capilla Real de Madrid** estrenó el pasado 3 de diciembre en Salamanca el drama heroico *Glaura y Coriolano*, del compositor José Lidón (1748-1828).

VILLARROEL DESEMBARCA EN LONDRES

La soprano chilena, que canceló su actuación en el *Don Carlo* liceísta, cantará *La battaglia di Legnano* en el Festival Verdi londinense junto a Plácido Domingo. Además, protagonizará *Il Trovatore* que inaugurará el próximo curso del Covent Garden.



PROTAGONISTA

DOLORA ZAJICK

Cuando se hace cada vez más insistente la hablilla de que se han acabado las voces verdianas auténticas, una personalidad como la de la mezzosoprano de Oregón escapa a todos los esquemas. Voz importante, arrestos de *diva* auténtica y temperamento volcánico convierten a esta artista en una de las referencias obligadas de la vocalidad actual: es, en suma, una de esas cantantes que obligan a mirar para otro lado a los remilgados defensores del *espíritu de compañía*.

Azucena impresionante –fue el papel de su debut en 1986– en el Metropolitan y en el Liceu, Amneris prepotente en Caracalla y en Orange, Santuzza y Adalgisa en Bilbao, Dalila y Eboli en Palma de Mallorca, insólita *Lady Macbeth* en Barcelona y Hamburgo, Zajick sigue favoreciendo a los públicos españoles, y después de su memorable Eboli del *Don Carlo* liceísta del mes de febrero, será Leonora de



La favorita en la temporada de la A. B. A. O. en este mes de marzo para acabar recalando en el Real a mediados de julio para un recital con la Sinfónica de Madrid a las órdenes de Antonello Allemandi. Sus versiones del *Requiem* verdiano en Barcelona, Peralada y San Sebastián avalan su faceta concertística, menos habitual en una intérprete que reclama la escena a voces. Y es que cuando se tienen estos lujos, se puede prescindir, por una vez, de lo políticamente correcto.

LOS PROYECTOS DE RUZICKA

Peter Ruzicka, recientemente nombrado sucesor de Gérard Mortier como director del Festival de Salzburgo a partir de 2002 y hasta 2006, proyecta un ciclo de óperas de Mozart encomendado al director Nikolaus Harnoncourt y otro de títulos de Richard Strauss que dirigirá Giuseppe Sinopoli. El primer título será *Die Liebe der Danae*, en 2003.

Ruzicka desea incluir un estreno absoluto de una ópera en cada edición del festival. Se empezará en 2003 con un título de Hans Werner Henze dirigido desde el foso por Christian Thielemann. Para el año siguiente se espera poder contar con una ópera del compositor alemán Wolfgang Rihm.



Hans Werner Henze

- Luigi Ferrari fue elegido en diciembre director general del Comunale de Bolonia.

- Pamela Rosemberg será la directora general de la Ópera de San Francisco desde agosto de 2001.

- La Deutsche Oper negociaba al cierre de esta edición con Kent Nagano para que sea su director musical.

- Simone Young será la directora musical de la Ópera de Australia desde 2001.

PAVAROTTI, INVESTIGADO

El tenor Luciano Pavarotti está siendo investigado por la fiscalía de Bolonia por la posibilidad de que el intérprete haya cometido un fraude fiscal de unos 10.000 millones de liras, ya que considera que la residencia que Pavarotti tiene en Montecarlo es ficticia.



NIZA HOMENAJEA A RYSANEK

Leonie Rysanek



Antoni BOFILL

El pasado 19 de enero, la Ópera de Niza organizó un concierto excepcional con el que se quiso recordar a la recientemente fallecida Leonie Rysanek. La velada contó con Siegfried Jerusalem, Eva Johansson y John Macurdy, quienes, junto a la Filarmónica de Niza y bajo la batuta de Berislav Klobucar, interpretaron el primer acto de *La walkiria*. La velada

se completó con la proyección de algunos extractos de grabaciones videográficas de actuaciones de la soprano austríaca.

RIGOLETTO VISITA CÓRDOBA

● El Gran Teatro de Córdoba acogió los días 11 y 13 de febrero un *Rigoletto* protagonizado por José Manuel Montero, Vicente Sardinero, María José Moreno, Alfonso Echevarría y Nancy Fabiola Herrera, entre otros. La producción la firmó Francisco López Gutiérrez, mientras que Elena Herrera se situó en el podio.



Nancy Fabiola Herrera

EL CAMPOAMOR SE CENTRA EN LA ZARZUELA

● *Katuska* alzará el telón de la VII Temporada de Zarzuela del Campoamor de Oviedo el 11 de marzo. El ciclo incluirá un recital de Carlos Álvarez y María José Moreno, *El asombro de Damasco*, *Luisa Fernanda*, *La bruja* y *La calesera*.

MÁLAGA SE ACUERDA DEL BARBERO DE PAISIELLO

● La compañía Ópera Metropolitana representó los días 14 y 15 de enero *El barbero de Sevilla* de Paisiello en el Teatro Cervantes de Málaga.

BOHÈME ABRIRÁ EL PRÓXIMO CURSO DE OVIEDO

● La LIII Temporada de Ópera de Oviedo se inaugurará el próximo mes de septiembre con una *Bohème* que Emilio Sagi contextualizará en la actualidad con el sida como telón de fondo. Otros títulos del curso serán *El holandés errante*, *Anna Bolena*, *Andrea Chénier* y *L'italiana in Algeri*.

SAGI SE DESPIDE CON EL JURAMENTO

● El Teatro de La Zarzuela recuperó en enero *El juramento*, de Gaztambide, —inérita desde los años veinte— en lo que supuso el adiós definitivo de Emilio Sagi al frente del coliseo madrileño.

EL GÉNERO CHICO RETORNA A SANTANDER

● La capital cántabra prepara el II Ciclo de Zarzuela, que se iniciará con *El caserío* (17 / III), en una producción del Teatro de Barakaldo, y continuará con *Los gavilanes* (12 / V) y *La tabernera del puerto* (26 / V).

VALLADOLID PROGRAMA GRANDES CONCIERTOS

● La capital castellana acoge, desde el 26 de febrero, el ciclo *Grandes Conciertos*, que inauguró en la citada fecha la mezzosoprano madrileña Teresa Berganza. Entre otros espectáculos, destaca el previsto para el 7 de mayo: un recital con la siempre bienvenida Renata Scotto.

LA HUELGA DEL MUNICIPAL

Desde el Teatro Municipal de Santiago de Chile, ha llegado una puntual aclaración respecto de la información publicada de la huelga de 54 días que afectó a dicho coliseo: "El Teatro siempre ha tenido normas claras de funcionamiento y todos los trabajadores, músicos y artistas disponían [hasta antes de la negociación colectiva], de un contrato de trabajo individual que indicaba con exactitud sus funciones, que no podía ser cambiado unilateralmente por la dirección. Por lo tanto, los trabajadores jamás pidieron *normas claras de funcionamiento* —como informaron fuentes sindicales—. Al pasar del contrato individual a uno colectivo, las cláusulas se debían volver a negociar incluyendo horarios de trabajo y funciones de cada colectivo".

"Es un error de la crónica señalar que el Teatro *finalmente cedió a las pretensiones de los huelguistas*, ya que lo que se otorgó en términos de reajuste salarial para todos los trabajadores y artistas fue exactamente lo que el Alcalde —el Municipal depende principalmente del Ayuntamiento de Santiago de Chile— ofreció el primer día de la negociación, es decir, un 2 por cien de aumento cada seis meses a partir de julio del 2000 y hasta octubre de 2001, y no el 25,4 por ciento que se solicitaba. Felizmente todo este mal trago ha sido superado y es de esperar que 2000 sea un año de calma y trabajo".



El Municipal santiaguino

EL BOLSHOI BUSCA FONDOS

El Bolshoi de Moscú organizó una fiesta de gala en Nochevieja para recaudar fondos de cara a su restauración. En los últimos años la Prensa ha especulado sobre el estado del edificio, pero desde el coliseo se asegura que nadie puede determinar el estado real del Teatro moscovita hasta que sea cerrado y examinado a fondo.

EL LINCOLN CENTER NECESITA DINERO

Según un estudio realizado por el Lincoln Center —que alberga el Metropolitan Opera House, el New York State Theater y el Avery Fisher Hall—, son necesarios 24.900 millones de pesetas para renovar el complejo, construido en los años 50 y 60. Según el estudio, el Met es uno de los edificios más afectados por el paso del tiempo.

MACHADO REPITE CON LA TRAVIATA Una vez acabe la función de *La traviata* prevista en el Palacio Euskalduna el 3 de marzo, Aquiles Machado viajará hasta Cagliari para iniciar los ensayos del mismo título, que representará entre el 26 de ese mes y el 2 de abril.



Antoni BOFILL

TOMOWA-SINTOW VISITA LONDRES La soprano Anna Tomowa-Sintow, después de cantar *Tosca* en la Ópera del Estado de Berlín en febrero, participará en el *Rosenkavalier* que el Covent Garden londinense escenificará los días 3, 6 y 10 del próximo mes de abril.

LOS AMIGOS DE LA ÓPERA

AMIGOS DE LA ÓPERA DE MADRID ENTRA EN LA RED

La Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid está a punto de publicar su página web, en estos momentos en construcción (www.aaoperamadrid.org), en la que se informará de todas sus actividades. En otro orden de cosas, la entidad ha celebrado las audiciones para seleccionar a siete jóvenes cantantes que darán una serie de conciertos a lo largo del año en fechas aún no confirmadas. Además, la Asociación continúa organizando las conferencias previas a las representaciones de óperas, y entre las próximas destacan las de *El caballero de la rosa* impartida por Ángel Fernando Mayo y *La sonnambula* a cargo de Joaquín Martín de Sagarmínaga.



AMICS DEL LICEU PRESTA SERVICIOS A LA FUNDACIÓ DEL GRAN TEATRE

Amics del Liceu y la Fundació del Gran Teatre del Liceu firmaron en diciembre un convenio por el cual una parte de las actividades organizados por los Amics para sus socios pasarán a constituir actos del Teatro para todo el público, como las conferencias, coloquios y los textos que editan para ilustrar las representaciones de ópera. De esta manera, se incluyen dentro del acuerdo las charlas previstas sobre *Beatrice di Tenda* y *Lohengrin*. Sobre éste último título, los Amics han llegado a un acuerdo con la Filmoteca de la Generalitat para proyectar la película *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914-1975* en versión subtitulada en español.

LA ASOCIACIÓN GAYARRE CUMPLE DIEZ AÑOS

El pasado día 2 de enero la Asociación Gayarre celebró sus diez primeros años de existencia, a lo largo de los cuales ha organizado actuaciones con cantantes como María Bayo, Ainhoa Arteta, Manuel Lanza, Vicente Sardinero, Carlos Chausson, Dalmacio González o Antonio Ordóñez. Este año la Asociación inició sus actividades el 11 de enero con un recital del tenor Ignacio Encinas acompañado por el coro de la entidad y la pianista Esther Andueza. El programa continuará con dos producciones propias de *La favorita* y *La bohème*.

VERDI Y WAGNER, EN EL CERCLE ITALIANISTA DE BARCELONA

El ciclo *L'Opera in video* del Cercle Italianista Giuseppe Verdi barcelonés ha programado a corto plazo *I Vespri Siciliani* –en dos sesiones: 7 y 21 de marzo– y *Tristan und Isolde* –4 y 18 de abril–, que se podrán ver en la sala de actos del Istituto Italiano di Cultura.

LLEIDA ORGANIZA CLASES MAGISTRALES CON LAVIRGEN

Entre las actividades previstas a corto plazo por los Amics de l'Òpera de Lleida destacan las III Clases Magistrales que, por tercer año consecutivo, impartirá el tenor Pedro Lavirgen. Éstas están destinadas a alumnos de los últimos cursos de canto de todo el Estado y la matrícula es gratuita, además de contar con la posibilidad de que uno de los asistentes sea becado con 100.000 pesetas por la asociación. Las clases se celebrarán entre el 25 y el 28 de abril en el Conservatorio Municipal de Música de Lleida y se clausurarán con un concierto en el Auditori Enric Granados.

AMICS DE L'ÒPERA DE MAÓ PREPARA EL CAMBIO DE MILENIO

La entidad isleña organizó un ciclo de conferencias entre el 29 de enero y el 19 de febrero que, bajo el título *Las grandes óperas en el cambio de milenio*, pronunció Javier Pérez Senz en el Ateneu de Mahón.

LAS PALMAS ERIGIRÁ UNA ESTATUA A KRAUS

La capital grancanaria inmortalizará a Alfredo Kraus con una estatua de bronce de seis metros de altura obra del escultor madrileño Víctor Ochoa que se colocará en el Paseo de las Canteras y cuya finalización está prevista para septiembre. La escultura, cuyos bocetos se presentaron en diciembre, costará unos 80 millones de pesetas que serán sufragados por medio de una cuestación popular.



ABBADO Y MORTIER, A LA GREÑA

Claudio Abbado canceló el 1 de enero, mediante un comunicado, la dirección de *Così fan tutte* y *Tristán e Isolda* que debía dirigir en el Festival de Verano de Salzburgo, por "falta de seriedad de la dirección del evento". Entre otros detalles, el maestro italiano es contrario al sistema de rotación de los músicos de la Filarmónica de Viena y asegura que no se ha respetado el compromiso de acordar con él la escenografía y el vestuario de las dos óperas. El director del certamen, Gérard Mortier, se mostró contrariado por las acusaciones de Abbado e insinuó que éste puede tener otros motivos de carácter personal para desligarse de sus compromisos adquiridos con el Festival de Salzburgo.



SCANDIUZZI, DE NUEVO MEFISTOFELE

El bajo Roberto Scandiuzzi cuenta, entre sus próximos compromisos, con una cita en la Ópera del Estado de Viena. En la capital austríaca formará parte del elenco que interpretará *Mefistofele* los días 5 y 9 del mes de abril.

SOFFEL, EN VERSIÓN DE CONCIERTO

La mezzosoprano Doris Soffel tiene previsto dar dos conciertos en el Konzerthaus berlinés (2, 3 y 4 de marzo) y en Montpellier (10 y 12 de marzo). Los días 23 y 30 de abril cantará el *Parsifal* de la temporada de la Deutsche Oper de Berlín.



Antoni BOFILL

X Festival de Arte Sacro

10 de marzo al 15 de abril de 2000



Madrid • Getafe • Alcalá de Henares • Móstoles • Buñago del Lozoya • San Sebastián de los Reyes • Pinto
Manzanares El Real • San Lorenzo de El Escorial • Leganés • Torrelaguna • Alcorcón Colmenar Viejo
Camarma de Esteruelas • San Martín de Valdeiglesias • Chinchón • Arganda del Rey • Valdemoro



Comunidad de Madrid

CONSEJERÍA DE CULTURA

Dirección General de Promoción Cultural

Teléfono de Información

012

OFICINA DE ATENCIÓN AL CIUDADANO
www.comadrid.es

CRISTÓBAL HALFFTER:

“CERVANTES RESUME EL PENSAMIENTO ESPAÑOL DE LA UTOPIÍA”

Este compositor madrileño representa una apuesta claramente humanística dentro de los músicos españoles que están en plenitud. Toda su obra se ha visto salpicada de referencias a las raíces de la cultura hispánica, comprometido con los acontecimientos del presente y con una proyección muy clara hacia el futuro. Su primera ópera, *Don Quijote*, viene a ser la cumbre de una obra que parece tender inevitablemente hacia la lírica y que en ella puede tener su culminación. Su concepción humanista traspasa los límites del compositor para entrar en los del *artista total*.

– **ÓPERA ACTUAL:** Como persona comprometida con la cultura dentro del campo de la música, ¿cómo ve este mundo que cierra un milenio?

– **Cristóbal Halffter:** Soy optimista. En este próximo siglo la espiritualidad va a jugar un papel más importante del que ha jugado en el que cerramos. Tenemos una cultura única en Occidente, cuya riqueza hemos desaprovechado con enfrentamientos, imposiciones de esta misma cultura propia a otras sociedades y civilizaciones a base del poder; de una manera absurda y que se ha demostrado como un auténtico fracaso. Soy totalmente contrario a ese concepto tan en boga de la *aldea universal*. Lo que debemos construir es la *cátedra universal*. Lo absurdo es volver a la *aldea* con todo el primitivismo que esta palabra encierra; por eso digo que habrá que ir en busca de la *cátedra*, de la metrópoli cultural universal. Es algo así como cuando se habla del *bienestar*. ¿Por qué no hablamos del *bien ser*? Espero la reacción del individuo, y cuando estemos saturados, diremos: “¡Basta! No quiero más”.

– **Ó. A.:** ¿No cree que para entonces el daño puede ser muy profundo, y que, como parece ser una constante en la historia de la vida humana, el hombre termina creciendo a partir de muy pocos individuos?

– **C. H.:** Efectivamente. Serán unos pocos, pequeños núcleos los que con-



Arriba, el compositor junto al baritono Enrique Baquerizo, encargado de encarnar a Don Quijote en el estreno mundial del Teatro Real.

Junto a estas líneas, Pedro Halffter Caro, Cristóbal Halffter y Herbert Wernicke

servarán las semillas, como los museos, los teatros de ópera, las salas de concierto, etc. Ahí se van a formar las gentes. Los grupos serán minoritarios, pero muy grandes.

– **Ó. A.:** Será, pues, como siempre, la heterodoxia la que marque el camino a seguir. Dentro de este contexto, ¿hacia dónde se va en el ámbito de la música?

– **C. H.:** Es muy difícil saberlo. Sabemos donde estamos: en un momento de creación muy individualizada. Dentro de la ópera, nosotros nos hemos salido de la trama para crear la

pendiente. Esta es una de las características de nuestro tiempo.

– **Ó. A.:** Esto parece paradójico. Nunca existió una comunicación tan amplia, y sin embargo parece como si no se transvasara casi nada.

– **C. H.:** Quizá es necesario que pasen una serie de años para ver lo que tenemos en común, porque Lully, Purcell, Bach y Vivaldi, todos, escribían en *barroco*, pero con sensibles diferencias de estilo.

– **Ó. A.:** Se empieza a hablar de la pujanza lírica de España.

– **C. H.:** Se habla de la pujanza de

España porque partíamos prácticamente de cero. Cerca de cuarenta millones de habitantes con un sólo teatro de ópera dice mucho, además de algunos esfuerzos aislados como Bilbao, Oviedo o Madrid con el teatro de La Zarzuela. Es la propia de los que comienzan desde la nada.

– **Ó. A.:** ¿Puede ocurrir que esto sea una moda pasajera?

– **C. H.:** En la ópera todo dependerá de si somos capaces de proporcionar una oferta interesante, a todos los niveles. Otra circunstancia, específica ya del Teatro Real de Madrid, es que está ubicado en un sitio muy especial, el Madrid antiguo que no es el Madrid del Museo del Prado, frente al cual se pensó construir el nuevo teatro de ópera. Si este lugar, en el que, finalmente, se puede escuchar y ver la ópera, se cuida y se desarrolla culturalmente y mantiene una oferta de interés, no habrá ningún problema; pero si los políticos empiezan con sus intereses, no sabemos qué puede ocurrir.

– **Ó. A.:** Los políticos... ¿Sigue siendo optimista cuando aparecen estos personajes en el panorama?

– **C. H.:** Efectivamente, en este asunto, no tanto. Cualquier teatro de ópera que esté regido por un criterio económico o beneficio político lleva a la larga a la ruina de su vida cultural. Si se hace lo contrario, es decir buscar primariamente el interés cultural, se crea un modelo y se mantiene al margen de las lógicas disensiones políticas, al cabo de unos años resultará imparable. La mayor parte de los políticos están en

– **C. H.:** Sin duda. Los profesionales, como el *cultural manager*, pero no los profesionales de la música. Los expertos manejan la cultura y tienen la información suficiente para provocar el acceso a la misma de cuantos más ciudadanos posibles, y están por encima

tema es suficientemente conocido. Mi obra tiene muchas lecturas. Habrá mucha gente que con el simple espectáculo visual se quedará satisfecha; o no. La segunda lectura traslada el mundo de Don Quijote al nuestro, sin perder el suyo. Otra lectura muestra la diferencia



Halffter compagina su carrera de compositor con la de director de orquesta

de los rutinarios gustos del público habitual.

– **Ó. A.:** El nuevo público, los jóvenes, ¿llegarán a la ópera por sí solos?

– **C. H.:** No. Este público hay que ir a buscarlo y crearle la necesidad. Hay que atraerlo pero sin rebajar nada.

– **Ó. A.:** Dentro de su mundo musical humanista, ¿dónde sitúa su ópera *Don Quijote*?

– **Ó. A.:** Está dentro de mi estilo; incluso aparecen citas de otras obras

entre naturaleza, cultura y arte: Cervantes crea una figura de ficción en la que se resume todo el pensamiento español de la utopía, de lo imposible.

– **Ó. A.:** ¿Es éste último el mensaje que más le interesa transmitir?

– **C. H.:** Sí, indudablemente. Y también la libertad del ser humano, el mensaje de la cultura, del libro. El libro que puede quemarse, pero mientras haya seres humanos que sueñen gracias al *Don Quijote*, *Don Quijote* existirá; sin embargo, el día que nadie sueñe al leer *Don Quijote*, con el símbolo que representa, entonces seremos otros. Si el público va sin prejuicios, puede que no lo capte en el momento, pero entrará a través del recuerdo. Mucho dependerá también de cómo se presente escénicamente este trabajo mío. Está el director de escena Herbert Wernicke. Hemos optado por lo más alto; luego, veremos. Es cierto que cuando él escuchó la música quedó entusiasmado y conocía muy bien mi mundo sonoro. Espero que el resultado definitivo suponga un total entendimiento entre la partitura y su escenificación, entre mis ideas humanísticas expresadas en la música y su expresión plástica. Siempre es un riesgo, pero hay que correrlo. Así son las cosas. – Francisco GARCÍA-ROSADO

“Un teatro regido por criterios económicos o políticos lleva a la ruina su vida cultural”

otro mundo. Tienen que recoger su siembra en un plazo muy corto, por lo que estamos en otra galaxia. Pero ahí se está jugando el futuro de la humanidad. Se trata de crear seres humanos y no solamente profesionales, con todo lo que esto significa; es decir, entrar en los terrenos del humanismo con el que estamos implicados muy pocos, y muchos políticos, nada.

– **Ó. A.:** ¿Cree que existen temas que deben estar fuera de las manos de los políticos y sí en las de los profesionales?

mías. La única diferencia estriba en las voces y su tratamiento, y en que estoy creando unos momentos emocionales, de sensibilidad, en los que interviene la palabra, la acción, la escena y otras muchas cosas. Viene a ser un paso evolutivo hacia otro mundo que tenía mucho interés en dar. He tenido muchos encargos, pero que por unas razones o por otras no se han dado las circunstancias precisas para llevarlos a término.

– **Ó. A.:** ¿Hay una historia que contar en esta ópera?

– **C. H.:** No, no la hay, porque el

CRISTÓBAL HALFFTER: MÚSICA PARA EL FIN DEL MILENIO

Las obras de Cristóbal Halffter siempre se rigen por planteamientos formales de tipo abstracto, representando el *mensaje* un punto de partida más que de llegada, un elemento catalizador para la inspiración del compositor que se desarrolla luego por caminos independientes. A partir de esta doble exigencia —expresiva y formal— es posible entender la sutil y elástica dialéctica que se crea en sus obras vocales entre la fidelidad al contenido de la palabra y el forcejeo para inyectarle la tensión emotiva de la música. No es Halffter un compositor que se contente con resaltar la natural musicalidad del lenguaje. Al contrario, su planteamiento, básicamente dialéctico, se propone reflejar la dimensión oscura y arrebatadora que se extiende detrás de la palabra humana. A título de ejemplificación, puede decirse que se trata de una actitud lejana de Debussy y más bien próxima a Schönberg.

A LA BÚSQUEDA DE LA EXPRESIVIDAD

La referencia a los expresionistas alemanes es perceptible en los cuatro *Brecht-Lieder* (1967) para soprano y orquesta. En esta obra se confirma plenamente una de las características del compositor: la adopción de técnicas abstractas siempre está supeditada a la definición de un clima expresivo muy directo. A Halffter no le interesa la degustación intrínseca de las sonoridades; su eficacia reside en el grado de resonancia emotiva que semejantes estructuras saben establecer en el oyente.

Esta exigencia emerge aún con mayor evidencia cuando, al año siguiente, compone la cantata *Yes, Speak out*, para solistas, dos coros y dos orquestas. Más que destacar la inteligibilidad del texto —basado en los artículos de la Declaración de los Derechos del Hombre—, la obra favorece la acumulación

verbal y sonora para envolver al espectador en una atmósfera de intensa participación.

Sin embargo, el punto más alto de experimentación vocal halffteriana es alcanzado pocos años más tarde en *Noche pasiva del sentido* (1970) para voz, percusión y electroacústica. El contacto con la mística amorosa del poema de San Juan de la Cruz empuja al compositor hacia soluciones absolutamente novedosas. La dicción del texto se disuelve en extáticas vocalizaciones, suspiros y gritos, logrando los grados de una comunicación inefable. La presencia de la electroacústica permite introducir superposiciones de ecos, con efectos hipnóticos.

El *Officium Defunctorum* para coro y orquesta de 1978 presenta la faceta más grandiosa y grandilocuente del compositor. Cabe resaltar aquí la vinculación emotiva que Halffter mantiene con los grandes frescos corales del Siglo de Oro y revela su ascendencia barroca en la búsqueda no tanto del detalle extraño y sorprendente, no en dirección de la *agudeza*, sino del efecto escenográfico que proporcionan las grandes perspectivas, o los dinámicos contrastes de masas. El todo influido por una grandiosidad severa que rememora cierta arquitectura española (el Escorial). Sin embargo, la conexión con el pasado se refleja en el espíritu y no en el lenguaje, proponiendo un fresco grandioso y barroco en su capacidad de sacar el máximo partido de los grandes medios disponibles. Lo mismo ocurre con la reducida plantilla de *Jarchas de dolor y ausencia* (1979), en las que el reparto de doce solistas despliega un amplio abanico de efectos dramáticos.

Con el paso del tiempo se hace más evidente la referencia a textos instalados en la tradición poética antigua y clásica; las *Jarchas* utilizan textos de autores españoles de los siglos XI y XII. Los más recientes *Siete cantos de España* (1992) se abren a un tratamiento vocal

El interés por la voz y su recursos expresivos es un aspecto constante en la trayectoria compositiva de Cristóbal Halffter. A la hora de acercarse a su producción vocal, es preciso detenerse en una consideración de carácter general. La de Halffter es una música de mensajes, pero no, desde luego, en el sentido de una dependencia del elemento musical con respecto a elementos programáticos o textuales.



En la obra vocal de Halffter se aprecia su interés por personajes españoles

más tradicional, más interesado en dejar emerger la cristalina construcción formal de los textos elegidos que someterlos a una intensa carga dramática. La tradición, vista como una continua fuente de inspiración, ha llevado a menudo al compositor en los últimos años a buscar inspiración en personajes y momentos claves de la historia de España. Las *Elegías*, el *Concierto para violonchelo N° 2* o *Las Endechas para una reina de España* son algunos ejemplos de la atención hacia este pasado. Una atención que en la próxima ópera —basada en un episodio de *El Quijote*— está destinada a enriquecerse de un nuevo capítulo. —Stefano RUSSOMANNO

Javier DEL REAL

HERBERT WERNICKE:

“MAÑANA MISMO DIRIGIRÍA LA VERBENA DE LA PALOMA”



Es uno de los directores de escena más importantes. En Barcelona, Herbert Wernicke ya ha dado muestras de su personal manera de enfrentarse al teatro cantado con montajes como *La Calisto*, de Cavalli, y *Alcina*, de Händel. Ahora, en Madrid, estrena, junto a Cristóbal Halffter, *Don Quijote*, una excusa más para el director alemán para desplegar su fantasía, llena de símbolos y metáforas, e impregnada de poesía.

A Herbert Wernicke siempre le ha interesado el Barroco; por eso regresará la próxima temporada a la capital catalana para presentar su *Julio César* händeliano. Como si de un buen cocinero se tratase, Wernicke se resiste a desvelar a ÓPERA ACTUAL –el único medio de comunicación español al que ha concedido una entrevista– los ingredientes de su última receta, este *Don Quijote*, obra de encargo del madrileño Teatro Real.

– **ÓPERA ACTUAL:** ¿Cómo se inició su colaboración con Halffter?

– **Herbert Wernicke:** Mi primer contacto con él fue hace tres años y medio. Nos encontramos en Amsterdam y me habló sobre el tema del que iba a tratar la obra, *Don Quijote*, del que ya existen otras partituras, como la de Massenet. Incluso, hace cinco años, un compositor alemán me pidió que colaborara con él en otro *Don Quijote* que se estrenaría en Stuttgart, proyecto que rechacé porque era demasiado intelectual. Cristóbal me explicó que no quería hacer una ópera sobre la historia de *Don Quijote*, sino sobre el mito del Quijote. Le pregunté si la obra podría girar en torno a la pregunta de quién de los dos personajes, Cervantes o Don Quijote, era más eterno. Cristóbal me dijo que ése era precisamente el argumento de su ópera. En Amsterdam

ya tenía algunas partituras, que escuchamos, y así comenzó nuestra colaboración. Entonces me di cuenta de que tenía un gran sentido del humor y de que era completamente diferente al compositor alemán que cinco años atrás me había propuesto otro *Don Quijote*.

– **Ó. A.:** Una de las particularidades de esta obra es que no tiene una línea argumental, que está compuesta por seis escenas que funcionan autónomamente, ¿cómo las ha resuelto usted?

– **H. W.:** Es muy difícil; no hay un hilo conductor, no hay una historia dramática... Pero tiene algunos aspectos de un oratorio. Lo que me gusta es que es más una alegoría en lugar de la verdadera y triste historia del pobre caballero. Pero realmente sí tiene un hilo conductor debido a un personaje, el autor, Cervantes. Esta historia nos cuenta el drama de un artista, que representa a todos los artistas en general. Es una obra sobre la fantasía perdida y una lucha contra ella. El contraste entre la fantasía y la realidad.

– **Ó. A.:** ¿Qué símbolos utiliza para representar todo esto?

– **H. W.:** Símbolos significativos que conocemos del libro de Cervantes y también de la literatura, como escrituras, libros que se queman y Pegaso.

– **Ó. A.:** Usted siempre vierte poesía y metáforas en sus montajes, ¿sucede lo mismo en *Don Quijote*?

– **H. W.:** Quizá más que nunca. Es casi

una ópera barroca para mí. Simbolista, abstracta. Es el drama de un artista, del arte. Si lo compara con la vida de Cervantes verá que los dos libros de *Don Quijote* muestran aspectos de su vida que los expresa en dos seres humanos diferentes, Sancho y Don Quijote. Una autobiografía que en este trabajo, en este montaje, también ha resultado autobiográfica para nosotros dos, para Cristóbal y para mí.

– **Ó. A.:** Usted, como uno de los representantes más importantes de los directores de escena, ¿qué opina sobre las críticas que evidencian el exceso de protagonismo de la escena con respecto a las voces? ¿Y cómo ve el futuro?

– **H. W.:** Voy a añadir un tercer punto a esto. Soy músico también y para mí un buen cantante es aquél que tiene buena voz y es un buen actor; si no, no hay ópera. Si no coinciden estos dos factores no me interesa la ópera; puedo escuchar un disco compacto. Ambas cosas son importantísimas, la voz y la interpretación.

– **Ó. A.:** Un caso muy sobresaliente sobre el peso de la dirección de escena es el montaje que abrirá la próxima temporada del Liceu. Otro *Don Quijote* (D. Q.), en el que la música está supeditada al trabajo del grupo La Fura dels Baus...

– **H. W.:** Me gustaría hacer lo mismo, pero este no es el caso. Lo único que puedo decir al respecto es que mi situación es más difícil que la que ellos tienen.

– **Ó. A.:** Sin embargo, ¿cree que el futuro va en esa dirección?

– **H. W.:** Creo que va en ambas direcciones y que se pueden dar ambas posibilidades.

– **Ó. A.:** ¿Qué proyectos tiene en España?

– **H. W.:** Sólo mi segundo *händel* en Barcelona. En el resto de España no tengo ningún proyecto: lo que sí me encantaría hacer es una zarzuela. Mañana mismo me pondría con *La Verbena de la Paloma*. Soy el primero que, fuera de España, en Suiza, hizo dos sainetes de Jerónimo Giménez, las dos piezas de Luis Alonso. – Susana GAVIÑA

ÓPERA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA:

EN BUSCA DE UNA IDENTIDAD EN EL MUNDO



Javier DEL REAL

En España fue difícil sacarse de encima la influencia italiana desde que ésta se asentó aquí a principios del XVIII. De los fastuosos espectáculos musicales con texto de Calderón no habían nacido óperas en sentido estricto más que muy al principio. Luego, fue el elemento popular el que penetró en los escenarios a través de los herederos de antiguas jácaras y ensaladas como los entremeses o las tonadillas, que paulatinamente dieron lugar a lo que hoy se conoce como zarzuela, que fraguó de manera específica a mediados del XIX y que acabó convirtiéndose, ella sí, en un género auténtico, hispano —aunque sin eliminar influencias, a veces muy positivas, de fuera—, pero insuficiente para hacer frente a las producciones que venían del otro lado de los Pirineos.

La ópera española no acabó de fructificar, y no por falta de calidad, al menos no sólo por ello: se están viendo recientemente ejemplos de obras de bastante consideración: además de *Merlín* de Albéniz, dada a la luz por la Comunidad de Madrid —sobre el trabajo de José de Eusebio—, hay otras oportunamente revisa-

La ópera española ha tenido una vida irregular durante todo el siglo XX. El fenómeno se ha acentuado en los últimos veinte años, época en la que los estrenos de títulos firmados por compositores locales brillan por su ausencia en el circuito oficial. Los pocos que alcanzan el Olimpo viven para morir en el olvido. Éste es un breve repaso de ese cementerio que hace, paradójicamente, que el género siga vivo y continúe buscando su propia identidad.



Jesús ALCAÑTARA

Sobre estas líneas, *Selene*, en el Teatro de La Zarzuela. Arriba, una escena del reciente montaje de *Las golondrinas* en el Teatro Real. Su historia está íntimamente ligada a la vida del género

das por el ICCMU, como *Margarita la Tornera*, de Chapí, y *Los amantes de Teruel*, de Bretón.

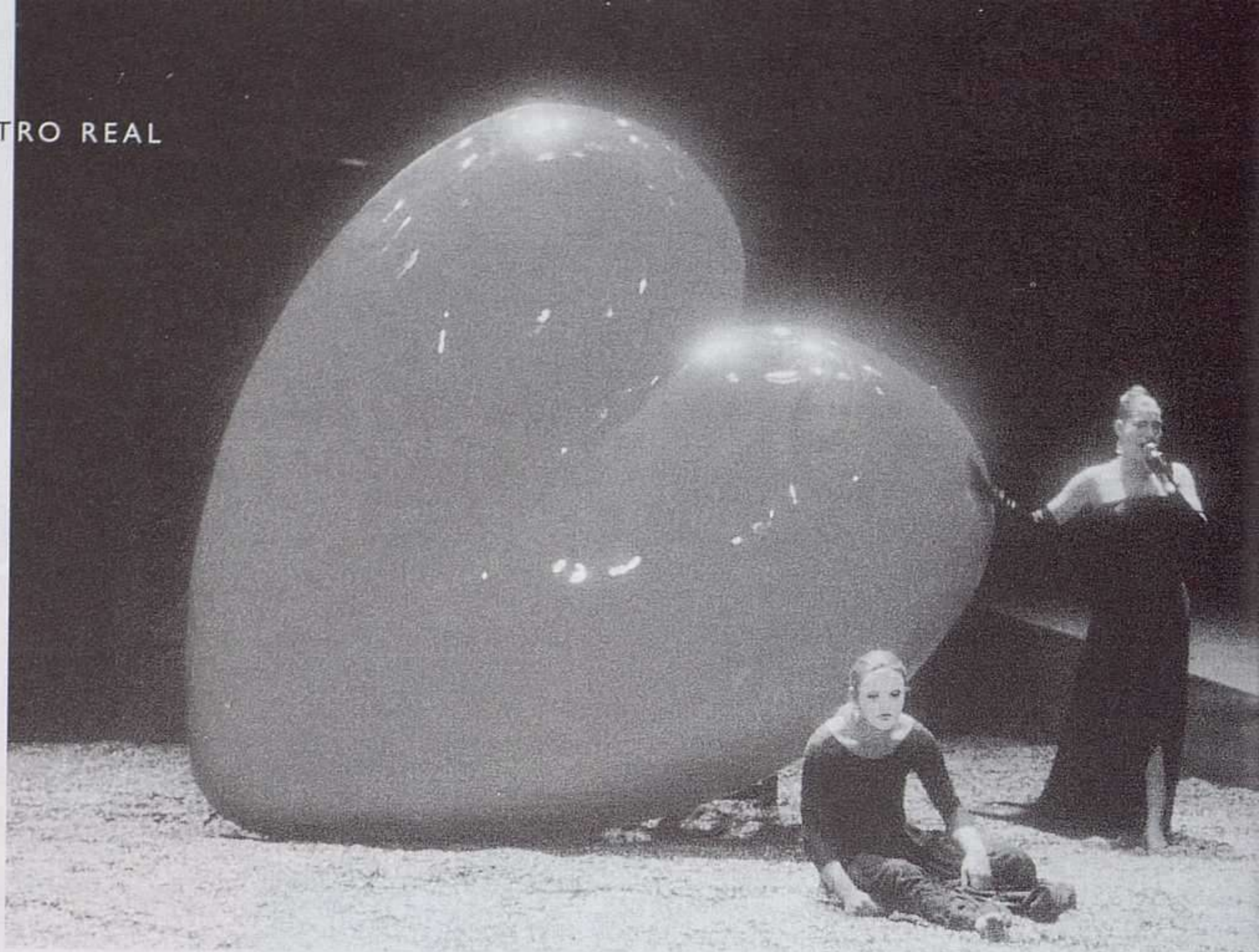
No es raro, según este estado de cosas, que los compositores españoles de nueva hora, los dados a conocer a partir de 1951 o 1960, para centrarse en el tema que promueve estas líneas, que valientemente han querido retomar y afrontar el género, se hayan encontrado con las dificultades propias de esa falta de existencia de una tradición. Aunque, si se acepta en su literalidad la afirmación de Luis de Pablo de que "a la hora de crear no hay más modelo que el instinto", esa cuestión debería tener menos valor. En todo caso, y lo dice el mismo compositor bilbaíno, ese instinto necesitará de una formación y un desarrollo que sólo podrán tener efectividad real si se parte de un terreno abonado o al menos conocido.

VIEJAS Y DIFUSAS ESENCIAS

El gran mérito de la ópera española actual —si se toma, por dar un dato concreto, aquellas obras escritas desde hace 25 años— es el haber intentado recorrer en poco tiempo un camino aquí abandonado prácticamente a principios de siglo, más o menos en el momento en el que se estrenaron *Las golondrinas*, de Usandizaga (1914), en la época en que aquí se ventilaba una imposible síntesis de nacionalismo pedrelliano, sutilezas impresionistas —sólo eventualmente derivadas del *Pelléas* debussyano—, entremezcladas con restos de la ópera cómica a lo Massenet y, todavía, efluvios wagnerianos. Todo ello con la sombra o la presencia del equipaje verista tan de moda. Demasiados ingredientes para poder ser admitidos y sintetizados.

Tras la guerra civil el panorama era especialmente desolador. Quizá por todo ello, esos intentos de finales de los años setenta, continuados en los ochenta y también en los noventa, de reabrir una ópera española, con una tan deshilachada tradición, tenían, además de grandes dosis de valor, no poco de apuesta: se inauguraba una nueva época en la que el autor se enfrentaba a sí mismo, a su bagaje cultural, a su inspiración, a su instinto. En todo caso, seguía conectado con Europa y con todo lo que se hacía en el continente.

El gran problema ha sido, además, el de que en la mayoría de los casos, los au-



Uno de los últimos estrenos madrileños: *De amore*, de Mauricio Sotelo

tores jóvenes y no tan jóvenes han tratado de acometer el género operístico —cuestiones de lenguaje aparte— sobre las bases estructurales unidas al pasado, cuando la ópera tenía, en el XVIII y XIX, una importancia social e histórica de primer orden, en lugar de hacerlo desde la plataforma de las nuevas vías expresivas. La mayoría de los músicos españoles, situados ante este trance, no poseen el bagaje que les lleve a la consecución del ideal, aun cuando acierten parcialmente. Pero sus historias cojean siempre del mismo pie.



Algunos títulos, como el *Don Quijote* de Halffter, han accedido al circuito oficial, el cual dispone de presupuesto y medio técnicos. En la imagen, un momento del montaje de la escenografía quijotesca

Ahí tenemos ejemplos tan significativos como los de la serie de óperas de cámara que fueron encargadas durante varios años, entre 1987 y 1994, por el Teatro de La Zarzuela, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias y que se estrenaron en el Teatro Olimpia de Madrid.

ÓPERAS DE CÁMARA

Sin demonio no hay fortuna, de Fernández Guerra, *Francesca o El infierno de los enamorados*, de Alfredo Aracil, *Luz de oscura llama*, de Pérez Maseda, *Timón de Atenas*, de Durán Loriga, *El secreto enamorado*, de Balboa, o *El cristal de agua fría*, de Manchado, fueron algunos de esos frutos, dotados las más de las veces de excelentes efectos musicales, reveladores de un ambicioso juego de intenciones y demostrativos de una preparación a veces muy consciente, así como, con frecuencia, de un parvo y no muy imaginativo tratamiento vocal.

Pero casi todos estos títulos poseían una característica en común: no funcionaban, en su totalidad al menos, como entes o estructuras dramáticas cerradas, resultantes de la unión coherente de texto y música. Quizá, con la excepción de *Fígaro* de José Ramón Encinar —la única que se ha repuesto—, presentada en 1988 y que realizaba un planteamiento bien distinto: estaba construida como un collage en el que se daban la mano fuentes literarias, teatrales, instrumentales y vocales sin temor a la cita, convenientemente distanciada e irónica, eso sí, con momentos afortunados de superposición de canto y declamación.

Un camino en el que incidían asimismo obras cortas y en buena parte fallidas, como *Para ti. Soledades sin sombra*, de García Demestres, y *Arganchulla, Arganchulla, Gallac*, de Carles Santos, ambas de 1987. "Trabajamos con algo caduco y hacemos como si creyéramos estar bajo la lógica de la ópera clásica... Pero guiñando a la vez un ojo al espectador, para que se vea que estamos haciendo trampa", decía Encinar al referirse a su ópera-espectáculo.

PUNTO DE INFLEXIÓN

No cabe duda de que en esta composición había no poca influencia de la que, evidentemente, ha sido una obra lírica muy importante: *Kiú*, de Luis de Pablo, estrenada en La Zarzuela de Madrid en 1983 y repuesta diez años más tarde. En este sórdido drama —sobre libreto de Alfonso Vallejo— en torno a un viaje irreal y claustrofóbico, que trata entre otras cuestiones de la intolerancia, el compositor abre nuevas y casi siempre eficaces vías expresivas en las que maneja la cita, trata pequeñas células, aplica una suerte de *Leitmotiv* en relación con cada personaje, desarrolla un peculiar sentido melódico y trabaja profusamente y con gran libertad el ritmo, con excelentes y originales instrumentación y orquestación. Una obra que, en todo caso, no evita la repetición y las faltas de tensión dramática, en la que hay incluso un recuerdo, involuntario o no, gracias a una sutil labor armónica, a ciertas texturas de Alban Berg.

De Pablo no era nuevo en esto de unir la voz a un texto poético y a una orquesta. Hay que mencionar algunas breves experiencias anteriores como *Very Gentle* o *Berceuse*, de signo abiertamente teatral. Su segunda ópera larga, *El viajero indiscreto* (1990), es obra inteligente y culta, bien trabada, con momentos de música de una calidad y sutileza reconocibles, pero más bien gaseosa en lo dramático, con una peripecia —sobre un elegante libreto de Molina Foix— que acaba diluyéndose a lo largo de más de tres horas y media.

La madre invita a cenar, la tercera y última ópera de Luis de Pablo por el momento, con texto del mismo Molina Foix, es una despiadada parábola en la que brilla la sutileza armónica y la capacidad de coloración del autor.

Estas tres obras depablianas se han de unir a la que va a ser la primera expe-

riencia operística de Cristóbal Halffter; *Don Quijote*, un ambicioso proyecto del que se habla en otras páginas de esta edición de ÓPERA ACTUAL y que va a integrarse en la corta nómina de las óperas de vanguardia realizadas en este país. *Don Quijote* se unirá a otras aventuras de distinto signo que pueblan el panorama local y que dan fe de la inquietud de algunas de nuestras plumas.

COSECHA ESTIMULANTE

Hay que recordar, en una relación nada exhaustiva, *La mona de imitación*, de Arteaga, *Selene* —más bien una cantata escénica—, de Tomás Marco (reestrenada en 1990), *Belisa* —una cuidadosa y poética evocación de la obra lorquiana—, de Coria, y la operita infantil *Solimán y la reina de los pequeños*, de Francisco Cano, con libreto de Santiago Martín Bermúdez (que tienen otra ópera sin estrenar: *Los amores prohibidos*).

Al pasearse por otras latitudes, habría que subrayar algunos títulos muy signifi-

guerel, y *Cristóbal Colón*, de Leonard Balada. Importante también es *El triomf de Tirant*, del compositor valenciano Blanquer (1990-91).

Antes de cerrar este trabajo, que muestra un estado de cosas relativamente optimista —por mucho que siga existiendo descoordinación, escaso caldo de cultivo y pocas oportunidades para los arrojados autores que tienen partituras terminadas en espera de estreno—, hay que referirse a tres títulos que, con sus defectos y limitaciones, son ya un patrimonio concreto y exportable.

En primer lugar, *La raya en el agua*, de José Luis Turina (1996) —que tiene escrita otra ópera sobre *El Quijote, D. Q.*, que se estrenará en el Liceo en octubre de 2000—, una obra de cámara estimulante y fragmentaria, también a modo de *collage*, una propuesta original compuesta por 20 escenas a las que no une ningún nexo, una *rayuela*. En segundo término, *Divinas palabras* (1991), de García Abril,



Divinas palabras reinauguró el Teatro Real

cativos y mucho más antiguos, como los de Xavier Montsalvatge *Una voce in off* (1961) o *Babel 46* (1967), repuesta en el Festival veraniego de Peralada hace escasos años, o los de Josep Soler; como *Edip i Jocasta* (1972), no estrenada hasta 1986 (el autor tiene escritas otras nonatas: *Nerón*, *Murillo* y *Macbeth*). Joan Guinjoan, por su parte, está a la espera de que el Liceo barcelonés estrene su ambiciosa ópera sobre *Gaudí*. En el coliseo catalán, han visto la luz en las últimas dos décadas —además de la citada obra de Soler— *El llibre Vermell*, de Xavier Ben-

la primera ópera que se estrenó en el Real (1997), una obra de gran calado sobre Valle-Inclán, reveladora del gran oficio del autor, de su saneado eclecticismo, aunque un tanto pálida recreación del verbo del escritor gallego. Por último, está la interesante y muy reciente *De amore*, de Sotelo (1999), una reflexión sobre el amor; una no lograda por completo fusión entre la libre y sutil delicuescencia musical, sobre el fondo de la poesía de Valente, del autor con el mundo trágico y melismático del flamenco. —Arturo REVERTER

ÓPERAS

Lohengrin
de Richard Wagner

Marzo 2000 días 18, 22, 23, 25, 28, 29 y 31
Abril 2000 días 2 y 5



Roland Wagenführer / Michael Pabst,
Gwynne Geyer / Elisabete Matos, Eva
Marton / Eugenie Grunewald, Hartmut
Welker, Hans Tschammer.
Peter Schneider / Friedrich Haider • Peter
Konwitschny • Helmut Brade.
Gran Teatre del Liceu / Hamburgische
Staatsoper.

Le nozze di Figaro
de Wolfgang Amadeus Mozart

Mayo 2000 días 8, 11, 13, 14, 17, 19, 20, 21 y 23



Regina Schörg / Danielle Borst, María Bayo
/ Isabel Monar, Petia Petrova / Itxaro
Mentxaka, Manuel Lanza / Markus Eiche,
Gilles Cachemaille / Simón Orfila, Olatz
Saitua / Conxita Garcia, Anne Howells,
Kwangchul Youn, Eduard Giménez.
Bertrand de Billy / Elisabeth Attl • Robert
Carsen • Charles Edwards.
Grand Théâtre de Bordeaux.

Sly
de Ermanno Wolf Ferrari

Junio 2000 días 4, 7, 10, 13, 16 y 19



Isabelle Kabatu, Josep Carreras, Sherrill
Milnes, Alessandro Guerzoni, Mireia Pintó.
David Giménez • Hans Hollmann • Hans
Hoffer.
Opernhaus Zürich.

DANZA

**Ballet del Teatro
Bolshoi de Moscú**

Junio 2000 días 27, 28, 29 y 30
Julio 2000 días 1 y 2

La bella durmiente
Coreografía: M. I. Petipa.
Música: Piotr I. Tchaikowsky.
Alexander Kopylov.

SESIONES EN EL FOYER

“A propósito de
Le nozze di Figaro”
Mayo 2000 día 10

“A propósito de **Sly**”
Junio 2000 día 8

“**La Renaixença en el Lied**”
Junio 2000 día 9

“**125 aniversario de la
muerte de Bizet (1875)**”
Junio 2000 día 18

CONCIERTOS

**Concierto
Richard Strauss**
Marzo día 30
Abril 2000 día 1

**Concierto
Richard Wagner**
Abril 2000 día 9

“**Alrededor de Mozart**”
Mayo 2000 día 16

“**Los herederos de la
Renaixença en la ópera**”
Junio 2000 día 15

RECITALES

**Anna Caterina
Antonacci**
Abril 2000 día 4

Susan Graham
Abril 2000 día 25
Karita Mattila
Mayo 2000 día 18

Jane Eaglen
Junio 2000 día 6

**Soile Isokoski y
Bo Skovhus**
Junio 2000 día 17

SESIONES “GOLFAS”

“**Animals big and small**”
Recital de Steven Cole
Mayo 2000 días 9, 12 y 15

**Canciones de cabaret
Recital de Christiane Boesiger**
Julio 2000 días 5, 7 y 8

PROGRAMACIÓN INFANTIL EN EL FOYER

“**La serva padrona**”
de Giovanni Battista Pergolesi
Mayo 2000 días 13, 14, 20 y 21

VENTA DE LOCALIDADES

Venta de entradas las 24 horas



O bien al teléfono 902 33 22 11

Taquillas del Liceu:
La Rambla, 51-59
08002 Barcelona
De lunes a viernes,
de 14 a 20,30 h.

Teléfono de información
93 485 99 13

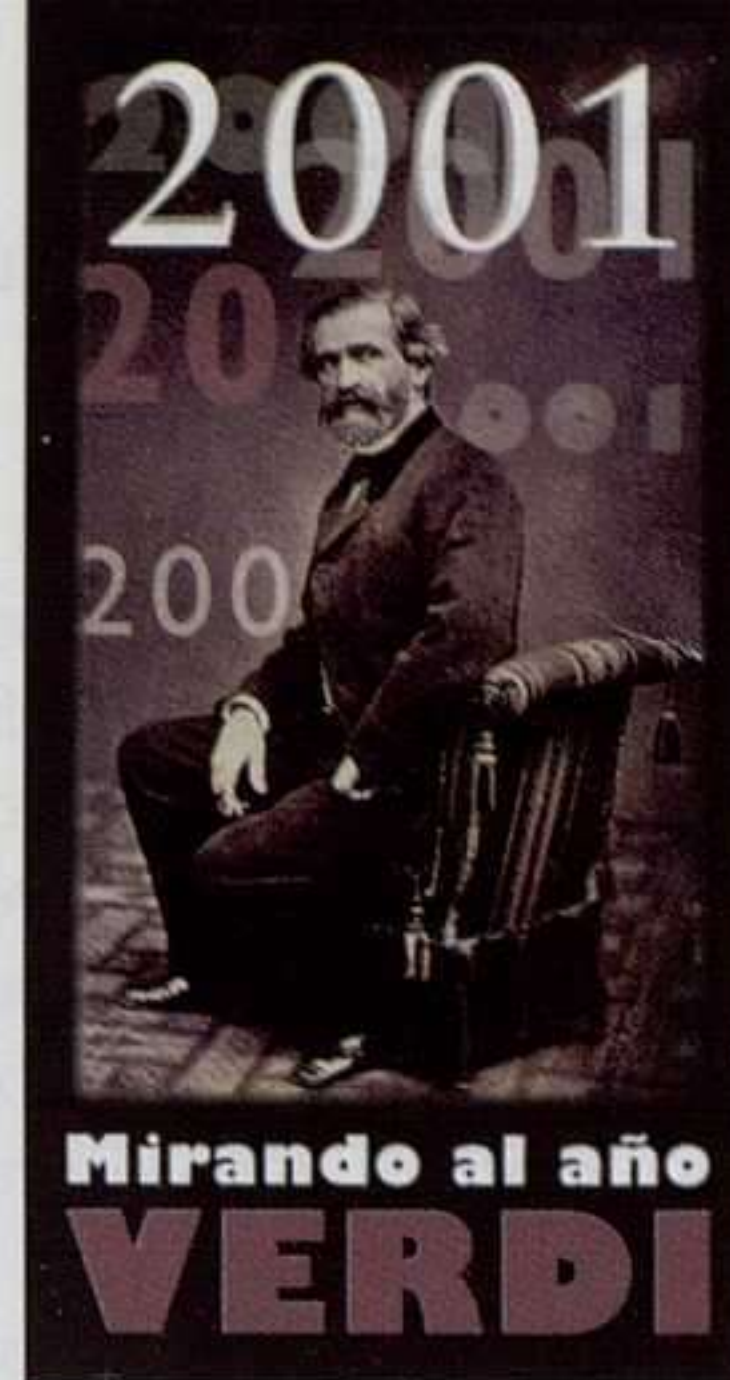
www.liceubarcelona.com

Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatre del Liceu



Gran Teatre del Liceu

VERDI Y LA CENSURA: È PERMESSO?



Giuseppe Verdi, como los demás compositores de la Italia del *Risorgimento*, vio muchas veces coartada su labor por las exigencias de la censura. Vistas desde este siglo agonizante que ha trasegado sin pestañear la *Sancta Susanna* de Hindemith, la *Zhizn s idiotom* de Schnittke o *Powder her face* de Adès, las objeciones promovidas por el sustrato literario de la obra verdiana pueden parecer risibles. En su momento, sin embargo, fueron decisivas para determinar sus opciones artísticas.

Para entender el problema de la censura italiana en el siglo XIX hay que situarse en las coordenadas políticas, sociales y religiosas de la época. Un país dividido en un mosaico de pequeños estados de régimen político diverso —desde los territorios bajo dominación austríaca como la Lombardía o el Véneto hasta los estados papales o el reino de las Dos Sicilias, pasando por los Ducados de la Italia central— un dogmatismo sin fisuras y una



sociedad conservadora, en la que, sin embargo, bullían los fermentos del cambio, imponían una normativa rígida en materia de espectáculos a la que los autores, de grado o por fuerza, debían someterse. Ellos lo sabían, y procuraban —Verdi no era la excepción— manejar materiales que pudieran pasar a través de las mallas de un cedazo que con el transcurso del tiempo les iba pareciendo cada vez más tupido.

Las dificultades para obtener la ansiada aprobación de las autoridades, distintas en cada territorio de la fragmentada Italia, procedían de tres modalidades de tabú: el moral, el religioso y el político.



Lógico éste último, dada la configuración de la Italia de la época, que impedía que apareciesen en escena frivolidades tales como magnicidios, revueltas, alusiones a dominación extranjera o lametones excesivamente afectuosos al concepto de patria. Para la anécdota, el veto romano del Abate Somai a los versos:

“Amo la patria e intrepido
il mio dovere adempio!”

los cuales acabaron autorizándose en base a su prudente modificación de esta guisa:

“Amo mia sposa e intrepido
il mio dovere adempio!”

prudencia que, naturalmente, no pudo

evitar la rechifla general en el teatro ante tanta sublimidad para subrayar la necesidad de cumplir con el débito conyugal.

No menos lógico, especialmente en los estados de dependencia vaticana, era el recelo ante cualquier alusión a materias que pudieran rozar la heterodoxia. Expresiones blasfemas, críticas a las instituciones religiosas o interpretaciones sesgadas de hechos relacionados con la historia de la Iglesia estaban absolutamente prohibidas, llegando al extremo de no autorizarse los personajes o temas religiosos en los ballets, mirados ya con suspicacia por sí mismos por sus concupiscentes connotaciones. En este sentido Verdi tuvo que soportar la humillación de ver cómo la censura romana eliminaba de su *Trovatore* expresiones como *bestemmie*, *fattucchiera* o *Miserere* o como en *Luisa Miller* toda invocación celeste, angélica o divina encontraba la cerrada oposición de la jerarquía eclesiástica de Ferrara.

A la izquierda, caricatura de un funcionario que analiza el libreto de *Gustavo III*, uno de los títulos de *Un ballo in maschera* antes de que la censura lo aprobara. Junto a estas líneas, caricatura que representa a Verdi ante un censor napolitano.

RIGOLETTO: MORAL INTACHABLE

Las objeciones basadas en la moralidad afectaban tanto a la truculencia de los temas —así fue abortado el proyecto de Verdi de poner en música la *Catherine Howard* inspirada en Dumas père— como en la falta de respeto a las convenciones sociales del momento —matrimonios clandestinos sin la aprobación paterna, uniones ilegítimas— y el

mayor o menor rigor en la censura dependía en estos casos de circunstancias aleatorias. Es significativo en este contexto el caso de *Rigoletto*. Ya surgieron problemas con la presencia del saco en que debe ser introducido el cuerpo de Gilda y que se juzgaba indecente *per se*. Vencido este inconveniente, hubo que eliminar una frase del Duque de Mantua en que afirmaba tener la llave para entrar en la habitación en que se encuentra la muchacha. No es éste el lugar para adentrarse en el significado de las palabras italianas *chiave* y *chiavare* en su acepción más sicalíptica, pero el caso es que la frase fue suprimida. Verdi, quejoso pero resignado, escribiría a Piave en los siguientes términos: "Estas cosas son de lo más sencillo y natural, pero el Patriarca de Venecia ya no está en condiciones de disfrutarlas".

LAS REACCIONES

Las anécdotas más o menos jocosas relativas a este tema podrían multiplicarse, pero quizá valdría la pena reflexionar sobre las consecuencias que este tipo de prohibiciones tenían sobre las representaciones en sí. El público, en efecto, acabó desarrollando una tal sensibilidad ante las presiones de la censura—de las que era perfectamente consciente—que, como le ocurriría en la actualidad a Alfonso Paso con la, en principio, inocua frase "¿Para el tonto, un régimen especial?", llegaría a sacar punta a las situaciones menos conflictivas. Así, la ovación que saludó la frase "*Ernani, involami all'abborrito amplesso*", y que identificaba el gélido abrazo de Silva con la dominación austríaca, o, mejor aún, el regocijo con que fue acogida la afirmación del Doctor Grenvil de que "*La crisi non le accorda che poche ore*", sustituyendo mentalmente el público a la moribunda Violetta por la autoridad papalina en el poder. La traslación de las distorsionadas situaciones teatrales a la realidad vivida queda especialmente reflejada en la anécdota recogida por David Kimbell en el libro *Verdi in the age of Italian Romanticism*: durante una representación en Florencia de una ópera de Nicolini, el encargado de negocios francés se quejó ante el Gran Duque de Toscana de que en la obra en cuestión, y con gran jolgorio del público, se hacía menoscabo del gobierno de su país, a lo que el de Toscana contestó: "Tranquillícese, amigo mío. Aunque esté dirigida a



Francesco Maria Piave, poeta y libretista, cercano colaborador de Verdi que, como el compositor, padeció los avatares de la censura

usted, esta carta es en realidad para mí".

Verdi, que tuvo que sufrir como pocos las insidias de los censores y renunciar por ello a proyectos muy queridos—también un *Assedio di Firenze* sobre la novela histórica de Francesco Domenico Guerrazzi le fue vetado por las autoridades napolitanas poco después de que la primera batalla de Custoza terminara con la insurrección de 1848—,

que a las palabras de Arvino "*La santa terra oggi nostra sarà*" una gran parte del público estallaría en su "¡Sí!" irrefrenable.

Como demostración de su actitud ante el problema, he aquí lo que escribía a Piave en 1850: "No sé si encontraremos nada mejor a *Guzmán el Bueno*, pero en todo caso tengo otro asunto que, si la policía estuviera dispuesta a aprobarlo, podría ser una de las mayores creaciones del teatro moderno. Y, ¿quién sabe?, si dejaron pasar *Ernani* también podrían permitir ésta, que, además, no tiene escenas de conspiración". El compositor se refería a *Le roi s'amuse*, que acabaría siendo *Rigoletto* después de pasar por *La maledizione di Vallier*, *La maledizione a secas* e *Il Duca di Vendome*. Claro es que éste no fue el único título que hubo que cambiar en el ajetreado camino de las producciones escénicas verdianas: *Giovanna d'Arco* fue *Orietta di Lesbo* en Roma, *La battaglia di Legnano* fue representada como *L'assedio d'Arlem* y *Un ballo in maschera*, que debía ser en principio *Una vendetta in domino* acabaría en *Adelia degli Adimari*, en versión que Verdi se negó a autorizar.

Hoy en día, muchos teatros que quieren dárseles de respetuosos optan por



I Lombardi, título cuyo libreto fue objeto de grandes presiones. La producción es de la Ópernhaus de Zurich

era lo bastante realista como para sopesar cuidadosamente las posibilidades de cada obra de pasar el fielato censor y, en su caso, acceder a aquellos cambios que no supusiesen la destrucción de la esencia artística de su obra. En *I Lombardi alla prima crociata*, por ejemplo, accedió a cambiar "*Ave Maria*" por "*Salve Maria*", pero se negó en redondo a eliminar la escena del bautismo, que finalmente le fue autorizada. Lo que no podían prever ni él ni el jefe de la policía milanesa es

situar la acción de *Ballo* en la corte del rey Gustavo III de Suecia, volviendo a ofender a Verdi con forzamientos absurdos del texto para adaptarlo a la nueva dramaturgia. No advierten que la supuesta "versión sueca" no existe, y que Verdi sólo terminó poniendo música a *Un ballo in maschera*, con la acción y los personajes trasladados a América. Y es que hoy la censura ya es historia, pero la manipulación, por desgracia, no.

Marcelo CERVELLÓ

LA VOCALIDAD VERDIANA: VOCES PARA UN NUEVO LENGUAJE



Cuando Verdi empezó a componer, Gaetano Donizetti había alcanzado la plena madurez artística y dominaba los escenarios europeos. El joven compositor imitó su vocalidad, pero ya desde sus inicios demostró su acusada personalidad. Elaboró un lenguaje que fue modificándose a lo largo del tiempo. Desde *Oberto, Conte di San Bonifacio* de 1839 hasta el *Falstaff* de 1893, esta evolución abarca desde la experiencia romántica hasta prácticamente el siglo XX.

En esta evolución hay que distinguir al menos tres fases. La primera va desde los comienzos a la trilogía romántica. En el centro de su dramaturgia mantuvo casi siempre a soprano y tenor. La primera utiliza el lenguaje del *soprano drammatico d'agilità* y debe poseer dos octavas de extensión, además de ser capaz de afrontar los arduos pasajes de coloratura, que siempre tienen una función expresiva. En el aria de Abigaille "*Anch'io dischiuso un giorno*" las vocalizaciones expresan el recuerdo de los tiempos felices; en la salida de Lady Macbeth y en su brindis del segundo acto personifican el carácter demoníaco del personaje, y en la *cabaletta* "*Sempre libera*" reflejan la exaltación neurótica de Violetta y su patológico frenesí, mientras en "*D'amor sull'ali rosee*" traducen el perfil sublime de Leonora. La soprano verdiana debe, además, poseer un acento intenso y vibrante y un *slancio* que la vocalidad donizettiana nunca conoció. Es el caso de Elvira al enfrentarse a Carlos V con la frase "*Fiero sangue d'Aragona*" o de Violetta al confesar su amor, "*Amami, Alfredo, quant'io t'amo*".

El tenor verdiano se expresa con un

canto noble, elegante, intenso y viril que conoce la dulzura de la media voz, pero al mismo tiempo el heroísmo imperioso de las expansiones a plena voz y las brillantes ascensiones a un registro agudo solicitado con frecuencia. Uno de los mejores ejemplos de la vocalidad tenorial verdiana de los años juveniles, los llamados *anni di galera*, los ofrece el personaje de Ernani. El bandido romántico pasa de la dulzura de la *cavatina* de salida "*Come rugiada al cespite*" a la determinación



El barítono Mattia Battistini ejemplifica el canto verdiano de finales del siglo XIX

de la invectiva "*Oro, quant'oro ogn'avido*". En la trilogía romántica Verdi maneja tres tipos diversos de tenor. El Duque de Mantua expresa su libertinaje con un canto elegante ("*Parmi veder le lagrime*") no exento de agresividad ("*La donna è mobile*"), en tanto que Alfredo alterna el calor de los "*bollenti spiriti*" y el "*giovanile ardore*" con los suspiros de "*Parigi, o cara*". Manrico se expresa con una vocalidad de aristocrática belleza que alterna el tono épico con el abandono elegíaco.

Siguiendo las indicaciones donizettianas, Verdi intuye las grandes posibilidades de la voz de barítono y define sus características, experimenta su capacidad expresiva y le confía tesituras espe-

cialmente exigentes. Confía a esa cuerda personajes nobles como Carlos V o Ezio, pero también otros completamente nuevos como Macbeth y, en mayor medida aún, Rigoletto. La voz de barítono se confirma como la más adecuada para encarnar el drama de la paternidad, que en Verdi suscita el máximo interés. Es el caso del viejo Miller, de Germont padre y, sobre todo, del fascinante Rigoletto. El teatro no había conocido aún nada parecido.

También la voz de bajo aclara su potencialidad expresiva y pasa a encarnar a toda una panoplia de personajes, desde el gran sacerdote Zaccaria, de canto inspirado ("*Tu sul labbro dei veggenti*") y profético ("*Oh, chi piange*") hasta el satanismo de Silva ("*Morrà costui... Per tal amor morrà*"), implacable en su sed de venganza, pasando por la realeza ofendida de Attila ("*Tu, rea donna, già schiava*") o la vileza de Sparafucile ("*Soglio in citta-de uccidere*").

UNA NUEVA MEZZO

En la producción verdiana comprendida entre sus comienzos y la citada trilogía, la cuerda de mezzosoprano se emplea raramente y, sin olvidar a la Duquesa Federica de *Luisa Miller*, su ejemplo más significativo es Azucena. Su vocalidad es fuertemente expresiva, como lo demuestra el *racconto* "*Condotta ell'era in ceppi*". La voz de mezzosoprano, por contra, será a menudo utilizada en la producción de madurez. En *Un ballo in maschera* Verdi le confía el personaje de Ulrica, explotando las resonancias del registro grave. En *Aida* la mezzosoprano se eleva al rango de rival de la protagonista y su canto, majestuoso y regio, contiene fuertes connotaciones eróticas, anticipando en su duelo vocal lo que será el enfrentamiento de Laura y Gioconda en Ponchielli o de Adriana y la princesa de Bouillon en *Cilea*. Eboli, en fin, tiene en su vocalidad actitudes típicas de la soprano *falcon*.

La vocalidad de la producción verdiana de la madurez reelabora aspectos de la *grand opéra* meyerbeeriana, pero antes de examinar otros aspectos de la segunda fase hay que subrayar una de sus características fundamentales como es la dinámica, que se hace cada vez más exigente y variada. Verdi anota con precisión y puntualidad las indicaciones de *pianissimo*, *forte* y *fortissimo*, así como las exigencias de dulzura, de entonación oscura, de acento orgulloso, de expresiones dolorosas o de canto *a tutta forza*. De hecho, en las óperas compuestas tras la trilogía romántica y hasta *Aida*, es decir, en la segunda fase de su producción, la vocalidad se hace cada vez más exigente en razón de la mayor complejidad psicológica de los personajes.

La soprano abandona la coloratura y tanto Amelia como Leonora de *La forza del destino*, Elisabetta o Aida se expresan en un canto nuevo, adecuado a sus pasiones sublimes e intensas. Amelia emplea acentos dulcísimos para elevar su plegaria ("*Consentimi, o Signore*"), pero en el momento de la declaración de amor su voz suena llena y vibrante y al extraer el papel de la urna fatal se lanza a una tesitura tensa y aguda. Aida pasa de la media voz de la invocación a los dioses o a la patria, con la ascensión en *pianissimo* al *Do* sobreagudo en "*O cieli azzurri*", a los acentos imperiosos de su dúo con Amneris.

PREMONICIÓN VERISTA

El tenor intensifica su expresividad, en un canto de un realismo más vivo. No es erróneo observar en Alvaro un tipo de actitud que la *Giovane scuola* hará suya, pero tampoco cabe olvidar que los cantantes de aquella época interpretaban las obras de Verdi con elegancia aristocrática y con colores menos carnosos y violentos que los que posteriormente les prestarían los intérpretes del verismo.

En el siglo XIX los barítonos tenían una voz más clara y fácil al agudo, como puede observarse aún en las grabaciones de Mattia Battistini. Este color, unido a la elegancia de un fraseo refinado y al juego de las medias voces, se adaptaba perfectamente a la vocalidad de un Renato o un Don Carlo di Vargas, según un estilo que fue posteriormente forzado y desvirtuado por toda una serie de intérpretes que ignoraron las muy precisas indicaciones del compositor. La tendencia a una vocalidad cada vez más compleja se hizo necesaria para el diseño de personajes de gran

espesor humano. La soledad de Felipe II exige al bajo traducir la doliente melancolía de "*Dormirò sol nel manto mio regale*" al mismo tiempo que la violencia latente en el dúo con Posa y al aterrador imperio de la escena del Auto de Fe, mientras la consolación cristiana halla sus más férvidos acentos en labios del Padre Guardián. Simon Boccanegra debe mostrarse temible al obligar a Paolo a maldecirse a sí mismo, pero en las más tiernas expansiones de amor paterno debe dominar un canto a flor de labio que bordea en ocasiones la zona más aguda de la tesitura. Don Carlos conoce las expansiones amorosas de "*lo la vidi*", el nerviosismo del dúo del segundo acto con Elisabetta o la dulzura del dúo con Posa, pero también las vibrantes ascensiones al agudo del gran concertante del tercer acto. En *Aida* y *Don Carlo*, en efecto, Verdi supera la concepción tradicional del melodrama romántico italiano y elabora una vocali-



dad que se somete a las exigencias del drama por encima de las convenciones. Nacen de ahí páginas fuertemente innovadoras, cuyo ejemplo más significativo podría ser el dúo entre Felipe II y el Gran Inquisidor:

LA CULMINACIÓN DE UN ESTILO

Este esfuerzo de renovación llegará a grandes resultados en *Otello* y *Falstaff*. En sus últimas obras Verdi inventa un declamado moderno de gran intensidad expresiva que, cuando la situación dramática lo exige, se abre a la melodía. La vocalidad de *Otello* es de las más complejas que puedan imaginarse, y por ello ha sido a menudo simplificada por parte de los intérpretes incapaces de obedecer el dictado verdiano. *Otello* es un héroe que se

expresa con un canto noble y brillante, viril e imperioso, pero capaz de aéreas medias voces y suaves matices. Sus primeros intérpretes, desde Tamagno, le prestaban voces brillantes y plateadas; pero con la llegada del verismo, el personaje pasó a ser patrimonio de tenores de acentos baritónicos que se limitaban a subrayar los aspectos más realistas de su vocalidad. El refinamiento del lenguaje vocal sirve para mostrar la ambigüedad de Jago, en tanto que Desdemona se sirve de un canto purísimo, dulce y resignado, que anticipa algunas de las actitudes intimistas que ca-



El gran Enrico Caruso, sobre estas líneas, convirtió al duque de Mantua, de *Rigoletto*, en uno de sus papeles fetiche. Al lado, Leontyne Price, una voz verdiana por excelencia

racterizarán más tarde la producción pucciniana.

Para realizar la chispeante comedia que es *Falstaff*, Verdi proyecta una vocalidad sávida y picante, con gran profusión de frases rápidas muy próximas al *parlato* que alternan con una declamación entre seria y divertida, sin que falten las aisladas expansiones líricas para realzar la juvenil pareja de Fenton y Nannetta. Para él descubre Verdi la voz de tenor ligero y para ella la de una dulce soprano lírica. La vocalidad de Ford, curiosamente, es la caricatura del barítono celoso, que esta vez, sin embargo, se aplacará ante la constatación de que "*tutto nel mondo è burla*". Por ello, los acentos de su célebre monólogo no pueden atemorizar a nadie. Invitan, más bien, a la sonrisa. Aunque sea a una sonrisa un tanto amarga. - Giancarlo LANDINI

arte electrónico y digital,
vida artificial, robótica,
ecosistemas virtuales,
multimedia, pintura, escultura,
fotografía, colección
histórico-tecnológica.
propuestas innovadoras
y arte contemporáneo.
innovación y tradición
en las salas de exposiciones
de arte y tecnología
de la fundación telefónica.

{ I T N r N a O d V i A c C i I ó ó n N }
un espacio para el arte y la cultura

Madrid, c/ Fuencarral, 3. Martes a viernes de 10 a 14 h. y de 17 a 20 h. Sábados, domingos y festivos de 10 a 14 h.

Lunes cerrado. Entrada gratuita, previa exhibición del D.N.I. Tel.: 91 522 66 45. Internet: <http://www.fundaciontelefonica.org>

FUNDACIÓN

Telefónica

PSICOANÁLISIS Y LA OBRA VERDIANA: GIUSEPPE VERDI O LA MELANCOLÍA CREADORA

Abordar en pocas líneas las relaciones que puede establecer el psicoanálisis entre la obra y la vida de Verdi es una tarea ímproba y seguramente destinada al fracaso. Claro que para la mirada psicoanalítica la problemática no consiste en trazar puentes rígidos entre la realidad y la verdad.

trata de la deconstrucción de la certeza, porque no hay verdades reveladas sino motivaciones históricas, proceso de desarrollo emocional, causas primitivas y vertebrales que justifican determinadas conductas u opciones ("nudos de lo pretérito", las llama Ronald Laing).

Giuseppe Verdi tiene en su producción determinadas líneas de particular reiteración psicológica que atraviesan muchos momentos de su obra y que señalan ciertas obsesiones e interrogan-

rios; tímido, reservado y sincero hasta donde se puede serlo en el mundo musical; brusco y áspero ante las contrariedades; exigente y autoexigente —hijo,



Sobre estas líneas y en la página siguiente, la conmovedora escena en la que se enfrentan Violetta Valéry y Giorgio Germont, en tres diferentes producciones de *La traviata* (Barcelona, Hamburgo y Chicago)

La verdad, desde el psicoanálisis, es menos determinante, porque el pasado no opera como causa unívoca del presente ni es recuperado como revelación maravillosa, sino que se trata de acceder a una nueva relación con lo vivido a partir de un trabajo de búsqueda e interpretación de dicho pasado en el cual aquella verdad posible ha sido mutilada, reprimida o distorsionada. En síntesis, se

trata en el pensamiento y la existencia del músico. Entre ellas, dos reiterativas a lo largo de su vida: la subyacente melancolía que invade sus mejores pentagramas y la puntual somatización: una faringitis cada vez que iba a estrenar alguna de sus óperas, problema que llegó a obsesionarle.

Campesino rudo —“*lo sono un paesano*”, decía, aun cuando en algunas ocasiones parecía olvidarlo—; consecuente con su origen y con sus afectos prima-

repito, de aquella mentalidad campesina—; consciente de su singularidad creadora aun a pesar de varios fracasos y de años de silencio; luchador ferviente por sus ideas republicanas sobre la libertad y el patriotismo —la *italianità*, como él las definía, las mismas de Mazzini y Garibaldi—, Verdi fue, esencialmente, un hombre más previsiblemente expuesto en sus óperas que en su vida real, más radiográficamente visible en sus personajes que en sus rudos silencios íntimos.



Dan RÊST

No es posible desarrollar aquí ciertas secuencias de sus anécdotas vitales pero quiero, sí, indagar en breves aspectos traumáticos que, seguramente, marcaron su personalidad con rasgos indelebles. “Mi niñez fue dura” expresó en una de esas pocas circunstancias en las que habló de sí mismo. Nunca más volvió a referirse a su infancia, actitud que ya explicita algunas de sus insalvables dificultades. Además de su única y querida hermana Giuseppa, hermosa y retardada mental —murió a los diecisiete años—, Verdi perdió en poco tiempo, y a los veinticinco años de edad, a sus seres más cercanos: sus dos hijos y su mujer.

“Un sendero psicoanalítico válido es investigar la melancolía que subyace en tantas de las óperas de Verdi”

Casado con Margherita, hija de uno de sus padres sustitutos, Antonio Barezzi, tuvo dos hijos, Virginia e Icilio, y ambos fallecieron súbitamente —en agosto de 1838 y octubre de 1839— a los quince y diecisiete meses de edad, presumiblemente de encefalitis. Margherita resistió un poco más: en 1840, a sus veintisiete años, murió también de una encefalitis.

En tres años —Verdi llegó “casi al extremo de la aberración mental”— perdió sus tesoros más queridos. Encontró refugio en su propia madre —con la que tenía un vínculo entrañablemente edípico— que murió diez años después. Escribió en una ocasión, a sus sesenta y seis años: “Pero entonces comenzaron mis des-

gracias: mi hijo enfermó a principios de abril. Los médicos no pudieron diagnosticar la dolencia y el pobrecito decayó lentamente en brazos de su madre desesperada. Pero eso no fue bastante. ¡Pocos días más tarde mi niñita también enfermó! ¡Y su enfermedad concluyó en la muerte! Tampoco eso fue suficiente. En los primeros días de junio mi joven esposa se vió afectada de encefalitis aguda y el 19 de junio de 1840 el tercer ataúd salió de mi casa! ¡Estaba solo! ¡Solo! En el breve espacio de dos meses tres personas muy queridas habían desaparecido para siempre. ¡Mi familia estaba destruida!”.

Es notable el *lapsus* de Verdi: lo que en la realidad fueron tres años, el músico narra su dramática historia como habiendo sucedido en dos meses. Además invierte el día de la muerte de sus hijos, haciendo morir en primer lugar al que en realidad fue segundo. Confusión (fusión con) de tiempo y secuencia mortuoria que dan la pauta de lo significativas y terribles que fueron para Verdi estas pérdidas.

Insisto: un sendero psicoanalítico válido es investigar la melancolía que subyace en tantas de sus óperas y que lleva en sí la impronta de esas pérdidas y la significación emocional que tuvieron en el ánimo de Verdi, quien decidió en esos

días no componer más música; hasta ese momento sus dos primeras óperas, *Oberto, Conte di San Bonifacio* y *Un giorno di regno*, habían iniciado un desigual camino hacia la popularidad, la que llegaría muchos años más tarde. Es de aquellas muertes cercanas, por tanto, que debemos partir en la evaluación del sentimiento melancólico que invadió las óperas posteriores del autor de *Rigoletto*.

LA MELANCOLÍA SUBYACENTE

Inclinado primeramente hacia los dramas históricos —reales o ficticios— o de significación grupal o social (*Nabucco* es quizá la expresión más alta de esa tendencia, sin dejar de mencionar *Ernani* y *Macbeth*, aunque aquí ya se notan las primeras pinceladas de retratos psicológicos más precisos), Verdi fue evolucionando hacia libretos más íntimos, más particulares, hacia dramas más personalizados, directamente enraizados en las vicisitudes subjetivas y conflictivas de personajes sufrientes. Es decir, que pasó progresivamente de los desarrollos históricos —con sus concepciones ideológicas de etiología patriótica— al realismo contemporáneo más crudo, donde el protagonista o los protagonistas —muchas veces tres, inspirados en el más transparente origen romántico— están dotados de una *psicología musical* más verdadera y honda, de una capacidad pictórica que dibuja las honduras más estremecidas del alma humana.

Mientras, por ejemplo, la tortuosa *Lady Macbeth* posee un perfil unívoco donde la ambición y la sed de poder retratan al personaje —hay que recordar la *cabaletta* “*Or tutti sorgete*” o el aria “*La luce langue*”—, *Rigoletto* es un ser mucho más complejo donde la acidez y la servidumbre cortesana de su rol de bufón contrastan con el amor profundo y sobreprotector que siente por su hija, tratamiento dramático musical notable y variado que va desde la crueldad de “*Pari siamo*” al dolor conmovido de “*Piangi, fanciulla*” y al sentimiento de venganza de “*Si, vendetta*”. Además, en estas óperas —la tríada *Rigoletto*, *Il Trovatore* y *La traviata*, que lo llevaría al más alto rango de compositores de ópera italianos— comienzan a surgir aquellas reiteraciones que, seguramente originadas en sus



La relación entre Rigoletto y Gilda, su hija, transgrede la ley que representa la autoridad paterna en nombre del amor y a costa de la muerte. En las imágenes, tres producciones del popular título verdiano, en Palma de Mallorca (arriba), Oviedo (a la derecha) y Montpellier



MARC GINOT

rior, aparentemente sereno y seguro de sí mismo). Cuando Violetta entona el aria "Ah, gran Dio! Morir si giovine" delante del padre de Alfredo, Verdi atiza la llaga más dolorosa que un ser humano pueda mostrar: la inclemente y desoladora presencia de la muerte de un ser joven, esa injusticia inexorable que él ha sufrido en carne propia y que condicionó el resto de su vida creadora y anímica. Darle pasaporte humano al adulterio (*Stiffelio*), testimoniar la crueldad, la violación, el asesinato y el suicidio (*Rigoletto*), convertir una prostituta de lujo en un perfil imborrable (*La traviata*), dibujar desde la celotipia las pulsiones secretas

de las fantasías homosexuales (*Otello*), probar el destino trágico de toda pasión amorosa (desde *Aida* a *Il Trovatore*), declamar en la novena década de su vida "Tutto nel mondo è burlesca" (*Falstaff*), ¡cuánto habría que decir de este Oso de Busseto que clavó en el alma humana el

pérdidas insustituibles, hablan de las dificultades del vínculo parental, de las difíciles y arduas relaciones entre padre e hijos o de las conmovedoras entre madre e hijos, del héroe que asediado por intensas pulsiones recupera su lado humano a través del dolor, de la trascendencia notable que adquiere la presencia de la autoridad paterna como ley que debe ser transgredida en nombre del amor y a costa de la muerte del hijo o figura sustitutiva (pensemos en Rigoletto y Gilda, Giorgio y Alfredo Germont en *La traviata*, Felipe y Carlos en *Don Carlo*, Monforte y Arrigo en *Las Vísperas*, Calatrava y Leonora en *La forza del destino*). Todo en Verdi se hace verdad humana. Determinista, inexorable, dolido, el drama verdiano se conjuga con el verbo sufrir.

En ese sufrimiento, Verdi —siempre aparentemente seguro de sí mismo, intransigente ante lo que consideraba debía ser su arte, capaz de sacrificios si en ello estaba en juego su autoestima o su orgullo, afable en ciertos momentos pero siempre tenaz y árido en su desprecio de la hipocresía— instrumentó los pentagramas de sus óperas para elaborar aquellas pérdidas insustituibles que lo golpearían en el mezo del camino.

"TORNIAMO ALL'ANTICO: SARÀ UN PROGRESSO"

Quizá aquella expresión suya dicha en ocasión de aconsejar a jóvenes compositores, "Torniamo all'antico: sarà un progresso", sea, más subyacentemente, la justificación de sus óperas esenciales y el sentido último de la intensa nostalgia que muchas veces nos invade ante su inmensa obra. Quizá significativa expresión de su intravida es ese aspecto romántico que, se llame pasión, nostalgia o drama, colorea su obra de una sinceridad elemental, nada libresca, donde sus sentimientos tienen la transparencia y la violencia de un auténtico campesino, donde sus sonidos dibujan aquellos latidos que suenan a la vez a vida y muerte, a vida y muerte primarias, a pulsación uterina.

No es arbitrario señalar que en cada pérdida de personaje Verdi reactualiza sus propias muertes y en cada faringitis su propia conflictividad ante el canto, su expresión más honda y, quizá, más angustiante (de ahí la posibilidad de pensar en un Verdi interior habitado por la inquietud y la ansiedad, y un Verdi exte-



LUIS MIYAR

escalpelo más quirúrgico, dramático y sincero que un artista puede dibujar desde su excepcional percepción psicológica!

"La gente dice que la ópera es demasiado triste y que en ella hay muchas muertes. Pero después de todo, la muerte es la esencia de la vida. ¿Acaso hay otra cosa en ella?", escribió Giuseppe Verdi a la condesa Clara Maffei. Él estaba hecho de esta textura melancólica. —Arnoldo LIBERMAN

TERESA BERGANZA:

“DEMASIADOS DIRECTORES LO DESCONOCEN TODO SOBRE LA VOZ”

Es una de las grandes damas de la lírica española. La mezzosoprano Teresa Berganza continúa su infatigable carrera artística ofreciendo su arte en recitales que se transforman en inolvidables. Hace tan sólo unos meses, la cantante accedió a oficializar su vocación de educadora al asumir la titularidad de la cátedra de canto de la Escuela Superior Reina Sofía.

La mezzosoprano Teresa Berganza se acaba de hacer responsable de la cátedra Ramón Areces de canto de la Escuela Reina Sofía, sustituyendo al tenor canario Alfredo Kraus. La intérprete madrileña afronta esta nueva experiencia con entusiasmo y con la satisfacción de poder aportar todos los conocimientos que ha ido acumulando en su amplia carrera.

– **ÓPERA ACTUAL:** ¿Cómo afronta esta nueva experiencia?

– **Teresa Berganza:** Con muchas ganas. Estoy muy contenta de poder transmitir todo lo que he ido aprendiendo en mi carrera. En realidad, ésta se ha realizado sobre la base de mucho trabajo, con una permanente dedicación a mejorar cada detalle. Siempre he sido muy perfeccionista y aunque eso me ha planteado muchos problemas, en el fondo me ha resultado útil para conocer mejor los secretos del canto. A veces he sido maestra sin quererlo, como cuando hice *La Cenerentola* con Claudio Abbado, que decía a todos que debían imitarme en la manera de hacer las cosas.

– **Ó. A.:** ¿Qué secretos son éstos?

– **T. B.:** Aunque la voz y, como tal, la música, sale de las entrañas, la garganta es sólo un instrumento. Que conste que no existe ninguno tan maravilloso. El desarrollo tiene un elemento técnico que es común para todos, si bien debe trabajarse individualmente. Pero no hay que olvidar que partimos del talento individual. Porque un artista es mucho más que su voz. Hay voces muy bonitas en cerebros pequeños y voces no tan bonitas en grandes cerebros. A la hora de la verdad, lo que importa es lo que tienes



“Siempre he sido muy perfeccionista y aunque eso me ha planteado problemas, me ha resultado útil para conocer los secretos del canto”

debajo del cuero cabelludo. Con inteligencia y un poco de paciencia, todo se puede obtener.

– **Ó. A.:** ¿Cuál es el orden de prioridad que asigna a la técnica?

– **T. B.:** En realidad es un recurso básico, es lo que te permite buscar la belleza en cada nota. Mi batalla viene en conseguir un dominio del *legato*, sobre el que siempre estoy insistiendo para que la voz sea igual en todos los registros. ¡A mí qué me importa que los cantantes den un Do si luego el Fa y el Sol están rotos! Trabajar todo esto es lo más apasionante que existe.

– **Ó. A.:** Su nuevo cargo le permitirá comprobar cómo se imparte la

docencia en el canto.

– **T. B.:** Creo que estamos perdiendo mucho. Hay mucha ignorancia en el canto, algo que no sólo procede de los profesores, sino del *mundillo* operístico en general. Hay demasiados directores de orquesta y de escena que lo desconocen todo sobre la voz y eso hace que ésta acabe resintiéndose. Por ejemplo, ahora todo el mundo canta fuerte. ¿Por qué? Es como si la potencia se impusiera a cualquier otro parámetro. Todo ello es resultado de una falta de base musical y técnica.

– **Ó. A.:** También parece que todo el mundo canta igual. Antes salía una voz por la radio y enseguida se identificaba. Ahora suenan todas de la misma manera.

– **T. B.:** Eso es porque los cantantes jóvenes se forman escuchando discos. Un disco es bueno y a mí me parece útil siempre para algunas cosas, pero no debe desplazar a la partitura, que es la base sobre la que se debe desarrollar el estudio. De todos modos, el verdadero artista siempre es un artista. En su decir tiene algo original que aportar y nunca se limita a ser una copia.

– **Ó. A.:** Serán muchos los aspectos a trabajar con sus alumnos.

– **T. B.:** Me fascina este trabajo porque puedo transmitir las experiencias que he vivido. Un elemento importante es ayudar a confeccionar un programa; muchos cantantes lo hacen sólo pensando en ellos, sin embargo hay que mirar también al público, que tiene que ver no un montón de fragmentos todos juntos, sino que el programa tenga una lógica. Por eso los recitales tienen tan poco público. En parte han sido los propios cantantes los culpables de que ello suceda. – Luis G. IBERNI

LA MONNAIE DE BRUSELAS TRESCIENTOS AÑOS DE ÓPERA

El Teatro de La Monnaie-De Munt de Bruselas cumple esta temporada trescientos años de vida, un aniversario que lo proyecta al nuevo milenio lleno de ideas y con una salud envidiable. Su director general, Bernard Foccroulle, comenta a **ÓPERA ACTUAL** sus planes para el Teatro de la capital europea.

Una buena prueba de que la cultura puede existir y ayudar a fundar pueblos es el Teatro de la Monnaie de Bruselas, que este año cumple tres siglos, aunque ya en 1695 estaban puestos los fundamentos en la misma zona por su principal animador; el italiano Gio-Paolo Bombarda. En 1700, la nueva arquitectura ideada por los modeneses Pietro y Paolo Bezzi ya contaba con su capacidad actual –1.200 espectadores–; en 1815, éste se sustituyó por un nuevo teatro, situado justo detrás del antiguo, siempre en el lugar en el que se acuñaba moneda, cuyo nombre también ha persistido.

Inaugurado en 1819 y reducido a cenizas por un espectacular incendio en 1855, la reconstrucción fue dirigida por el arquitecto Poelaert. Pero antes, en 1830, el movimiento revolucionario que terminaría consiguiendo la independencia de Bélgica se originó durante una representación en el teatro de *La Muette de Portici*.

Desde sus inicios, La Monnaie ha sido un teatro de creaciones y de apuesta por títulos poco habituales. En 1903, Chausson estrenaba su *Roi Arthus*, que había sido precedido por las primeras audiciones mundiales de *Hérodiade* de Massenet, *Salammbô* y *Sigurd* de Reyer, *Gwendoline* de Chabrier, obras de D'Indy, Saint-Saëns y Milhaud, del primer *Lohengrin* (1870) hasta el primer *Parsifal* (1914) creados en francés. Como le gusta decir al actual director general del Teatro, el conocido or-



Vista exterior del imponente Teatro de Bruselas

ganista, compositor y profesor Bernard Foccroulle, no se trata sólo de una "de las más antiguas instituciones culturales europeas, sino que ha sido su constante la fusión de nacionalidades, movimientos y culturas, lo que a su vez refuerza el papel de Bruselas como capital europea".

– **ÓPERA ACTUAL:** Hablando de fusión de pueblos, ¿con cuántos españoles trabaja o espera trabajar su teatro?



A Bernard Foccroulle le ha correspondido ser el director de la temporada del tricentenario

– **Bernard Foccroulle:** Hemos colaborado con María Bayo, esperamos hacerlo con Carlos Mena, tenemos en coro y orquesta algunos españoles, y nuestro director técnico nos ha llegado directamente del Liceu, Josep Maria Folch. Ese teatro ha hecho historia, como La Monnaie. Quisiera señalar que lo ocurrido con el Liceu y en general con Barcelona es para mí un ejemplo y uno de los motivos de mayor optimismo en cuanto al verdadero renacer de la cultura lírica en Europa.

– **Ó. A.:** La Monnaie tiene un gran apoyo del sector público.

– **B. F.:** Que no debe desaparecer. Y para eso hay que intentar abrir las puertas en el mismo Teatro o en espacios alternativos, con salas como el Teatro Luna, el Circo Real, y sobre todo los nuevos talleres y salas que se abrieron como parte de los festejos del tricentenario el pasado mes de enero y que pueden albergar 300 y 400 espectadores respectivamente. Eso permitirá diversificar la oferta; La Monnaie no puede, por limitaciones de espacio, aumentar las representaciones y plantearse otro sistema que el de *stagione*. Ahora tenemos una media de cien funciones por año; si sumamos conciertos sinfónicos, vocales y otras actividades, como la ópera para escuelas, llegamos casi a triplicarlas. Pero la respuesta del sector público a la delicada situación presupuestaria que afectó el principio de mi gestión (1992) ha sido extraordinaria y debe mantenerse. Pero sabemos que hay que justificarla.

– **Ó. A.:** ¿Cómo se configura ahora el presupuesto del Teatro?

– **B. F.:** Hay aportes importantes, pero la mayor parte proviene del Estado. Aunque nunca se está muy holgado, pero con el nuevo instrumento de control y previsión financiera del que nos hemos dotado podemos saber a dónde vamos y dónde estamos y modificar las propuestas incluso cuando las mismas están en marcha.

– **Ó. A.:** ¿Cómo ve la función de un teatro de ópera?

– **B. F.:** No hay una sola forma de verla. Mi colega Ioan Holender, de la Ópera de Viena, considera que debe hacer un

museo de lujo. No es mi idea. Creo que para mantener vigente el género lírico hay que impulsar la creación y la renovación del gran repertorio. Tenemos seis nuevas óperas en preparación hasta el año 2003 y un compositor residente, Philippe Boesmans, quien acaba de estrenar, para concluir el año y el siglo, el *Cuento de Invierno* con libreto y puesta en escena de Luc Bondy sobre la obra de Shakespeare.

– **Ó. A.:** ¿Cuál es la línea o el equilibrio de una programación con este criterio?

– **B. F.:** La nueva sensibilidad y respuesta al Barroco, me parece que en particular el italiano, lo impone, como naturalmente los grandes nombres que van de Mozart a Strauss, luego los autores de este siglo –Berg, Janáček, Shostakovich, Britten– y las nuevas creaciones.

– **Ó. A.:** ¿Cuál es la respuesta del público de Bruselas?

– **B. F.:** El público acepta los desafíos y es curioso, dispuesto a la aventura. Nunca es agresivo, pero eso mismo hace que a veces resulte demasiado frío con los intérpretes.

– **Ó. A.:** Usted ha presentado versiones escénicas revolucionarias, algunas muy discutibles.

– **B. F.:** Porque creo en el debate y el diálogo. Con pelucas o no, Mozart tiene algo siempre joven que mostrar. Sólo intervengo cuando considero que se traiciona de veras el sentido de una obra. Es cierto que hay autores que se resisten más que otros a esas revisiones –como los belcantistas– o que son muy difíciles –Verdi parece exigir siempre algo más–, pero creo en la colaboración con otros sectores que no están vinculados en principio directamente con la ópera –como el creador de tebeos que preparó los decorados de la última *Cenerentola*–, así como creo que hay que acabar con la *experimentación por la experimentación* y el *cambio por el cambio* que hace tiempo aquejan a teatros de Europa central y más concretamente a Alemania.

– **Ó. A.:** ¿Cuáles son las celebraciones específicas para el tricentenario?

– **B. F.:** La inauguración de las salas y talleres de que he hablado, junto con una exposición en esos nuevos espacios sobre la ópera, además de un concierto con obras de Beethoven y fragmentos de *El prigioniero* de Dallapiccola. Deseo insistir a principios del siglo en los derechos humanos y la solidaridad entre las personas. Además se renovará la sala de La Mon-

naie, como la cúpula recientemente restaurada y el órgano de escena, los trabajos de seguridad contra incendios y la informatización. El trabajo silencioso es



Diversos aspectos de la remozada decoración interior del teatro de la capital europea

también importante y una forma de celebración.

– **Ó. A.:** ¿Qué piensa del futuro de la ópera?

– **B. F.:** Hay elementos negativos y positivos. Entre los primeros, el riesgo de convertir el género en un espectáculo puramente de consumo –pienso en algunos teatros de Norteamérica, pero también en alguno de Europa–, lo cual significaría cortar todo vínculo con la sociedad. Eso conlleva por otra parte falta de seriedad en todos los que intervienen en la creación, incluido el espectador. Me sor-



encuentro de unos quince teatros europeos en Bruselas hace cuatro años haya llevado a un mayor diálogo dentro de los propios países, a una insistencia en el oyente joven y de que, gracias entre otras cosas a Internet, podamos superar burocracias y utilidades interesadas de la

“Tenemos seis nuevas óperas en preparación hasta el año 2003 y contamos con un compositor residente”

prende siempre en Grecia que los auditorios estuvieran pensados para que en un par de representaciones toda la ciudad pasara por ellos. Yo podría aumentar el precio de las localidades a los niveles de, por ejemplo, el Covent Garden, y conservar más del ochenta por cien del público, pero no lo deseo, porque considero que la creación de un nuevo público –por edad y sectores sociales– es lo que asegura la continuidad y da vitalidad. Piense que hoy el espectador tiene que hacer frente a cuatro siglos de ópera y a desafíos actuales, dentro y fuera de la música, con todo el enriquecimiento y el impulso nuevo que eso significa. En la medida que se evite el elitismo del dinero y se siga contando con el apoyo de los poderes públicos, el potencial de desarrollo es enorme. Si tenemos suerte, creo que en 20 años habrá múltiples polos –siguiendo un poco la línea de lo ocurrido en Barcelona– que trabajarán juntos, como ya ocurre. Estoy orgulloso de que el primer

cultura. A veces parecería que la nueva cultura de Internet puede también hacer que literatura, teatro y ópera se extingan. Pero en general soy optimista. – Ariel FASCE



Mozart ha tenido en La Monnaie un lugar de privilegio. En la imagen, *El rapto en el serrallo*

Johan JACOBS

EVA MARTON:

“LOHENGRIN ES UN CUENTO DE HADAS”

Tras participar en las históricas funciones inaugurales de *Turandot*, la soprano húngara Eva Marton vuelve al Gran Teatre del Liceu barcelonés en una coproducción con la Hamburgische Staatsoper del wagneriano *Lohengrin*. El montaje, que firma Peter Konwitschny, dará que hablar.



Después de su reencuentro con el público liceísta, Eva Marton visitará Berlín, para trasladarse más tarde a Bruselas. En la capital belga cantará dos conciertos monográficos dedicados a Richard Wagner en el Théâtre Saint-Michel. En la Staatsoper de Hamburgo, una de sus plazas estables, Marton volverá a ser Ortrud, para, más tarde, regalarle a ese público la primera Isolda de su carrera, acto que se convertirá en un acontecimiento musical a nivel mundial no sólo para sus seguidores incondicionales.

– **ÓPERA ACTUAL:** Su carrera ha estado muy ligada al Gran Teatre del Liceu. ¿Qué sintió al volver a pisar la reconstruida sala personificando a *Turandot*?

– **Eva Marton:** Estuve a punto de llorar en escena. Después de la gran tristeza que me produjo el incendio, fue una agradable sorpresa ver con qué energía se emprendía la reconstrucción. En los ensayos de *Turandot* el trabajo con todo el mundo fue fantástico, empezando por el personal que hay detrás del telón (vestuario, peluquería y demás responsables del escenario). Todo emanaba una luz como en Navidad, es una de esas sensaciones que sólo se vive una vez en la vida.



“Isolda es un papel fascinante, un canto de amor auténtico, eterno, capaz de superarlo todo”

– **Ó. A.:** ¿Qué piensa de la actual acústica del Teatro respecto a la anterior?

– **E. M.:** No es la misma, por supuesto; no puede serlo. En el escenario hay mucho más espacio por arriba, por detrás y en los laterales. En *Turandot*, con un decorado tan abierto, había algún problema de retorno del sonido, pero no creo que suceda igual en *Lohengrin*, ya que es un montaje con un espacio más cerrado.

– **Ó. A.:** En el título wagneriano, del que se celebra el 150 aniversario



La soprano húngara, en la polémica producción de *Lohengrin* que firma Peter Konwitschny

En octubre pasado, su *Turandot* volvió a encandilar al público del Liceu barcelonés

Antoni BOHLL

PARA ADULTOS”



ojo...

– **Ó. A.:** Pero usted ya había cantado el papel de Elsa.

– **E. M.:** Es cierto, lo canté en muchas ocasiones, pero nunca con un éxito tan grande como haciendo Ortrud. La última vez que canté Elsa fue en 1985, compartiendo escenario con

Peter Hofmann y Leonie Rysanek.

– **Ó. A.:** El público del Liceu ya conoce su Ortrud.

– **E. M.:** En efecto, la canté en la temporada 1992-93 en una producción de Götz Friedrich muy diferente, mucho más estática de la que presentaremos ahora.

– **Ó. A.:** ¿Qué se puede decir del premiado y polémico montaje de Peter Konwitschny, que ya se ha podido ver en Hamburgo?

– **E. M.:** El concepto básico es muy

chocante de entrada. Konwitschny nos envía a una escuela en la que todos somos niños. Cuando sube el telón, actuamos como ellos lo hacen cuando no tienen delante al profesor, del que no sabemos qué le habrá pasado. Ortrud está sola en su pupitre, porque es la niña mala, un poco mayor que el resto, quizá por haber repetido más de un curso. El rey tampoco es el profesor, sino un chico mayor de otra clase. Lohengrin es el único adulto. Su aparición nos causa sorpresa, pero no es un héroe, es un hombre normal del que no sabemos el nombre hasta el final.

– **Ó. A.:** ¿Lo definiría como un montaje paródico?

– **E. M.:** En absoluto; todo lo que sucede en el escenario es terriblemente serio, como la pelea entre Telramund y Lohengrin. Es cierto que, al principio, la mayoría del reparto tenía sus dudas sobre la producción, pero el trabajo con Konwitschny fue espléndido, muy detallista. La puesta en escena está repleta de pequeños detalles, de *gags* que no son perceptibles al cien por cien en una primera visión. Hay gente que detesta el montaje, pero muchos repiten porque hay gran cantidad de elementos diferentes por captar.



Javier DEL REAL

Pocas cantantes conocen tanto a Elektra como Eva Marton. En la foto, en el montaje del Teatro Real

– **Ó. A.:** ¿Su Ortrud sigue el tópico de la mala de turno?

– **E. M.:** No lo creo, aquí es un pequeño diablo, más infantil, lógicamente, pero sigue siendo el motor de la ópera. Sin ella el drama no tira adelante. Uno de los aspectos positivos de esta producción es que acerca la historia al público como un cuento de hadas para adultos, no la mitifica. Konwitschny nos muestra que el mundo no es un sitio amable y que siempre cometemos los mismos errores.

– **Ó. A.:** Uno de sus retos para el 2000 es encarnar por primera vez a Isolda.

– **E. M.:** Es cierto, será en mayo en Hamburgo con Ingo Metzmacher dirigiendo la orquesta y una producción de Ruth Berghaus bastante moderna, según tengo entendido. Es un papel que considero absolutamente fascinante, un canto de amor auténtico, eterno, capaz de superarlo todo. – Xavier CESTER



Eva Marton ha llevado al disco la mayor parte de sus grandes papeles, en diversas ocasiones al lado del José Carreras. Su catálogo de registros se extiende por diferentes casas discográficas, pero sus últimas grabaciones han aparecido en el sello HUNGAROTON.

DISCOGRAFÍA SELECCIONADA

Turandot (G. Puccini).
J. Carreras, K. Ricciarelli.
Dir.: L. Maazel. CBS, 1984.

La leyenda de Santa Isabel
(F. Liszt). S. Sólyom-Nagy. Dir.:
Á. Joó. HUNGAROTON, 1985.

El castillo de Barba Azul
(B. Bartók). S. Ramey.
Dir.: A. Fischer. CBS, 1988.

Andrea Chénier (U. Giordano).
J. Carreras, G. Zancanaro.
Dir.: G. Patané. CBS, 1987.

La walkiria (R. Wagner). J.
Morris, C. Studer.
Dir.: B. Haitink. EMI, 1988.

Tosca (G. Puccini). J. Carreras,
J. Pons. Dir.: M. Tilson Thomas.
SONY, 1990.

Elektra (R. Strauss). C. Studer,
M. Lipovsek. Dir.: W. Sawallisch.
EMI, 1990.

Salome (R. Strauss).
H. Zednik, B. Weikl.
Dir.: Z. Mehta. SONY, 1991.



La Fanciulla del West
(G. Puccini). D. O'Neill,
A. Fondary.
Dir.: L. Slatkin. RCA, 1992.

Lohengrin (R. Wagner).
B. Heppner, S. Sweet.
Dir.: C. Davis.
RCA, 1995.

AQUILES MACHADO:

“EN CUALQUIER MOMENTO ME PUEDO EQUIVOCAR”

El tenor, nacido en Venezuela en 1971, se ha convertido en la gran revelación de los últimos años. Discípulo de Kraus, no ha defraudado a su maestro: el pasado año, la prensa de Barcelona lo galardonó con el premio de la crítica por su participación en el ciclo *Lírica de Barcelona-BBV Privanza*, al que regresa en abril. Su debut en el Teatro Real, en 1998, marcó un antes y un después en su carrera, lanzándole a nivel internacional. Plácido Domingo le ha invitado a la Ópera de Los Angeles, pero el cantante, afincado en Madrid, mira al futuro sin olvidarse de la herencia del pasado.



Después de cantar en el ciclo “*Lírica de Barcelona-BBV Privanza*”, Aquiles Machado interpretará en Amsterdam el *Requiem de Verdi*, dirigido por Riccardo Chailly, además de cantarlo en Milán y en algunas ciudades de Francia. También realizará una gira como Alfredo Germont, en la que se incluyen actuaciones en Bilbao. Participará en el Festival de Santander; en Madrid cantará *Rigoletto* en 2001. Por último, en Los Angeles, debutará bajo la batuta de Plácido Domingo.

– **ÓPERA ACTUAL:** ¿Cuándo se dio cuenta que quería ser cantante?

– **Aquiles Machado:** A los 18 años, gracias a la ayuda del maestro Alvarado, del Conservatorio Simón Bolívar de Caracas, quien me dio conocimientos sobre las vivencias y el carácter que necesita un artista. Cuando terminé mis estudios me enteré por casualidad de que se acababa de crear una Cátedra de Canto en la Escuela Reina Sofía, y de que la iba a dirigir Alfredo Kraus. Allí estuve tres años. Afortunadamente, nunca perdí el contacto con el maestro.

– **Ó. A.:** ¿Cuándo debutó en España?

– **A. M.:** A los 23 años, en Las Palmas. Me preguntaron si me sabía el *Macbeth* de Verdi; yo no lo había estudiado en mi vida, pero evidentemente dije que sí, que lo había cantado tres veces... Me lo aprendí en una semana. A partir de entonces, todo fue más organizado y me ha ido muy bien.

– **Ó. A.:** ¿Cómo ayudó su debut en el Real?

– **A. M.:** Eso fue en 1998, pero por el impacto televisivo todavía se me acercan muchas señoras para decirme que me vieron, y esto es algo que me agrada, porque gracias a la televisión la ópera se acerca a un público diferente, no ese tan especializado que te habla de tal o cual versión o sobre la iluminación en el meñique en el último acto. Me gusta

mucho más la sinceridad de la gente y creo que es ahí donde hay que llegar.

– **Ó. A.:** ¿A qué se refiere al afirmar que se ha perdido musicalidad en la ópera?

– **A. M.:** La música es arte y el arte tiene que ver con la esencia de los seres humanos, quienes lo han creado y participan en él, bien sea como espectadores, creadores o intérpretes. De lo contrario el arte está muerto. Una ópera que ha dejado de comunicarse con las personas por culpa de quien las interpreta o las monta, es una obra muerta, como cuando alguien me indica que no puedo decir “te amo” de una manera determinada porque no está “en estilo”. Yo amo con mi estilo; estamos hablando de un sentimiento humano. Estoy de acuerdo en que la música tiene una forma y una estructura, pero si uno no consigue tocar a la gente con la esencia de lo que dice, entonces el público se queda con el envoltorio.

– **Ó. A.:** Entonces se rebela en contra de los registas.

– **A. M.:** No soy rebelde, porque lo único que se consigue con eso son problemas. Soy más bien constructivo. Cuando trabajo con un regista le planteo mis ideas porque me siento partícipe de esa obra, pero me he encontrado a alguno que utiliza a los cantantes y a los artistas como parte del decorado. Y, evidentemente, a veces yo mismo he sido



El tenor, en una escena de su *Bohème* en el Teatro Real, junto a David Malis

la parte del decorado con la que menos está de acuerdo. Pero yo soy un instrumento de comunicación. Todo los movimientos que se desarrollan en escena, la forma de cantar y frasear corresponden a un sentimiento.

– **Ó. A.:** ¿Qué dificultades tienen los jóvenes cantantes?

– **A. M.:** La diferencia de opiniones que existe en el mundo de la ópera, lo difícil que es ponerse de acuerdo y las pocas ganas que se tienen para ello. Cada uno va a lo suyo, directores, registas, cantantes; así se pierde magia y energía.

– **Ó. A.:** Habrá puntos positivos, ¿no?

– **A. M.:** Muchos. La técnica ha evolucionado muchísimo, aunque la calidad interpretativa es distinta. Ni mejor ni peor. Hoy hay una preocupación más refinada por todo lo que concierne a la música. Se hacen más filigranas. Antes era más impactante, había frases que te hacían entender todo lo que se estaba cantando allí, que te movían en la butaca. Ahora, todo es tan perfecto que llega a aburrir.

– **Ó. A.:** ¿Y su repertorio?

– **A. M.:** Estoy tratando de mantenerme en el Belcanto, que es muy saludable. Poco a poco iré agregando más títulos. Ahora me he abierto el repertorio francés y durante este año espero haber cantado cuatro o cinco óperas francesas. Y, por supuesto, quiero continuar con mi actual repertorio italiano. – Susana GAVIÑA

BELLINI REVIVE EN LA ESPAÑA DEL 2000

La programación de un autor como Vincenzo Bellini en las temporadas líricas españolas parece responder al triunfo de un repertorio que nunca ha conseguido anidar de manera definitiva en los teatros locales, a excepción de su obra maestra absoluta: *Norma*. Durante estas semanas, visitarán la Península tres de las hijas predilectas del compositor belcantista; *Beatrice di Tenda* estará en el Liceu barcelonés, *La sonnambula* deambulará por el Real y la imprescindible *Norma* se marcará unas sevillanas en el Maestranza.

Vincenzo Bellini (1801-1835), el avisado compositor siciliano de corta vida y de legendaria inspiración musical, nunca ha desaparecido del todo del primer plano operístico. Como muy bien dice John Rosselli, su biógrafo más reciente, cuando parece que su estrella palidece unas funciones de *Norma* o de *I Puritani*, o una grabación discográfica afortunada, vuelven a poner sobre la mesa la figura del poco prolífico compositor de Catania, que con un puñado muy reducido de títulos —la mitad de ellos muy poco representados— consigue mantener el aura de su fama y la perenne gloria que adquirió en Italia y supo extender por Francia e Inglaterra justo antes de morir, inexplicablemente indefenso, antes de cumplir los 34 años.

El secreto del éxito de Bellini estriba en algunos logros que lo aupa-



Winnie KLOTZ

El canadiense Richard Margison cantará en Sevilla

ron a la fama: el más importante, el haber sabido desarrollar una personalidad musical escapando del manto irresistible del estilo rossiniano. Mientras otros autores, como Pacini, Mercadante o el primer Donizetti, se debatían presos de patas en las mieles del rossinismo triun-



La imagen de un Bellini frágil y románticoide ha quedado en la imaginería popular, tal y como lo demuestra este cursi homenaje al compositor

fante, Bellini supo desvincularse de ese estilo entonces universal y crear un lenguaje propio. Mientras Pacini se lamentaba todavía años más tarde en sus memorias —“¿Y qué podíamos hacer si el público nos pedía música de estilo rossiniano?”, escribió—, Bellini descubría el camino que conducía al nuevo estilo romántico, en la ruptura respecto de la simetría y el decorativismo de raíz galante de la música rossiniana.

PERSONALIDAD PROPIA

Cierto es que Bellini carecía de la sólida formación musical de Rossini, y que para lograrlo tuvo que partir de los mismos hallazgos que el autor de *Il barbiere di Siviglia* ya había apuntado en sus óperas serias, como *Elisabetta*, *Otello* y, sobre todo, en *La donna del lago*; pero en lugar de limitarse a desflorar esos apuntes románticos —la “Canción del sauce” del *Otello*, por ejemplo— Bellini dejó volar su imaginación con más libertad rítmica y dando a la melodía ese carácter libre que sería su “marca de fábrica”.

Los cantables bellinianos se desvinculan del ritmo, de la simetría de las frases y vuelan por el aire como hoja que lleva el viento, some- tiéndose a inesperadas

Edita Gruberova será en Barcelona *Beatrice di Tenda*



flexiones melódicas, remontando a veces el vuelo cuando parece que se ha agotado su permanencia en el aire, evitando la cadencia tónica y causando una imprevista emoción en el oyente, que siente liberarse el espíritu siguiendo la muchas veces genial inventiva del compositor.

Un ejemplo señero de esta capacidad melódica se encuentra en varias piezas de sus *I Capuleti e i Montecchi* (1830); basta escuchar la breve aria de Romeo "Deh! tu bell'anima" —procedente del *desguace* de su fracasada *Zaira* del año anterior— para oír revolotear la voz a través de patéticas frases de nostalgia y de dolor. Este recurso, practicado con frecuencia cada vez mayor en sus grandes creaciones finales —*Norma* (1831), *La sonnambula* (1831), *Beatrice di Tenda* (1833) e *I Puritani* (1835)—, enardeció el entusiasmo de los espectadores de su teatro, que sentían en esa libertad de vuelo de la voz el impulso de los nuevos aires que agitaban la corriente romántica, tímida pero claramente alejada de ataduras y convenciones.

AUTOR DE TRANSICIÓN

Sin embargo, Bellini fue un autor de transición, que mantuvo un pie en la ribera tradicional. Por este motivo en la citada ópera de *I Capuleti*, el respeto al belcanto de rasgos *castrato* movió a Bellini a dar todavía el papel de Romeo a una voz femenina —de contralto— en lugar de a un tenor; y cuando en *Norma* quiso adoptar un nuevo esquema vocal más acorde con el espíritu romántico, tuvo que recurrir al modelo gluckiano-spontiniano; *Norma* es una ópera de *romanos* como *La vestale*, y no tiene de romántico más que la inmolación de los protagonistas al final, evitando el *lieto fine* al que Gluck y adláteres no habían sabido sustraerse.

Por cierto que la vocalidad de Pollione no fue siempre la de tenor estentóreo que suele dársele en las versiones modernas; el escritor —y crítico de ópera a ratos— Mariano José de Larra, en su comentario sobre una *Norma* en Madrid a principios de los treinta del siglo XIX, al elogiar el canto falsetístico del intérprete masculino, pone sobre la pista de algo que normalmente no suele mencionarse en lugar alguno.

Casi 170 años después, España contribuirá con ímpetu a la renovada presencia belliniana con tres títulos: *La sonnambula*, en el Teatro Real de Madrid, *Beatrice di Tenda*, en forma de concierto, en el Liceu de Barcelona, y *Norma* en el Maestranza de Sevilla.

Al margen de lo comentado acerca de *Norma*, el gran triunfo belliniano de sus últimos años de carrera, *La sonnambula*, estrenada a principios del mismo año 1831 en el teatro alternativo a la Scala que era el Carcano de Milán, fue obra de obligado repertorio durante toda la época decimonónica, sin llegar a desaparecer del todo en el siglo XX. En los últimos años del XIX, cuando el belcanto se refugió en las lindezas vocales de las *sopranos-pajarito* que estaban de moda en aquellos años, y a las



Renato Bruson, el aclamado barítono verdiano, regresa a España en un papel belcantista

que tanto contribuyeron las sopranos españolas de entonces —Josefina Huguet, la Barrientos, María Galvany, Elvira de Hidalgo, la Capsir, etc.—, *La sonnambula* era plato obligado para permitir a las cantantes, más que interiorizar el drama personal de Amina —en el que Bellini se muestra especialmente afortunado— soltar los agudos y sobreagudos exigidos por sus *cabalette*, especialmente la del último acto.

En realidad, *La sonnambula* es mucho más que eso, y a pesar de la poca habilidad del libretista para hacer simpáticos a sus personajes, presenta situaciones emotivas e incluso un intento de *aria de locura* para tenor (Elvino, en el segundo acto).

ARGUMENTO ORRIBLE

Beatrice di Tenda, última ópera en la que colaboraron Bellini y su libretista habitual Felice Romani, no es una novedad en el Liceu, pues ya reapareció en 1987 en versión escenificada. Pudo apreciarse entonces que es una ópera menos afortunada que las anteriormente citadas, por la inanidad del argumento, que el propio Bellini calificó de "orrible", y que se ceba en el suplicio de Beatrice, destruida por la feroz e implacable maldad de Filippo Visconti.

No faltan en la partitura los momentos elegíacos y sobre todo resultan notables los números de conjunto (como el trío iniciado por el tenor Orombello antes de la ejecución). En esta ocasión servirá de vehículo para la excelente soprano eslovaca Edita Gruberova, una de las favoritas de los liceístas, que ya grabó este rol hace algunos años. Bellini entra, pues, con buen pie en los años 2000 y seguirá, como el Cid, ganando batallas después de muerto. —Roger ALIER

BELLINI ESPAÑOL

Beatrice di Tenda

Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

Días 8 y 12 de marzo.

Con Edita Gruberova, Petia Petrova, José Sempere, Renato Bruson, Santiago Calderón y otros. Orquesta Sinfónica i Cor del Gran Teatre del Liceu.

Dirección: Friedrich Haider.

Versión en forma de concierto.

Norma

Teatro de La Maestranza de Sevilla.

Días 7, 10, 12 y 14 de abril.

Con Maria Guleghina, Violeta Urmana, Richard Margison, Giacomo Prestia, Josep Ruiz y María Rey-Joly Real Orquesta Sinfónica de Sevilla.

Coro de la Asoc. Amigos del Teatro de La Maestranza.

Dirección musical: Maurizio Arena.

Dirección de escena: Renzo Giaccheri.

Escenografía: Michele Canzoneri.

Figurista: Rossella Leone.

Coproducción del Landestheater de Salzburgo y del Teatro Bellini de Catania.

La sonnambula

Teatro Real de Madrid.

Días 14, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 28 y 30 de abril.

Con Annick Massis / María José Moreno, Raúl Giménez / Josep Bros, Ildebrando D'Arcangelo / Orlin Anastassov, Mireia Pintó, Victoria Manso / Arantxa Armentia.

Orquesta Sinfónica de Madrid. Coro de la Comunidad de Madrid. Dirección musical:

Richard Bonyngue / Roberto Tolomelli. Director

de escena: Mauro Avogardo. Escenografía:

Giacomo Andriago. Figurista: Giovanna Buzzi.

Producción del Teatro Regio de Turín.

Primavera 2000
Temporada 1999
2000


PALAU DE LA MÚSICA
I CONGRESSOS DE VALENCIA
AJUNTAMENT DE VALENCIA

Conciertos
de abono

Abono 1

24 de marzo, viernes.
20,15 horas. SALA ITURBI
Raphael Oleg, violín
ORQUESTA DE VALENCIA
Serge Baudo, director
E. Lalo: Le Roi d'Ys (obertura)
M. Ravel: Tzigane
C. Saint-Saëns: Introducción y rondó capriccioso
B. Martinu: Sinfonía nº 6*
*Estreno en Valencia
2.000/1.500/1.000

Abono 2

29 de marzo, miércoles.
20,15 horas. SALA ITURBI
PHILHARMONIA ORCHESTRA
Georges Prêtre, director
H. Berlioz: Carnaval Romano (obertura)
C. Debussy: La Mer
O. Respighi: Fontane di Roma
M. Ravel: La Valse
5.000/4.000/2.500

Abono 3

31 de marzo, viernes.
20,15 horas. SALA ITURBI
Con la colaboración de: SIEMENS
Peter Jablonski, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
George Pehlivanian, director
L. Bernstein: Candide (obertura)
G. Gershwin: Concierto para piano en fa mayor
I. Stravinski: Petrouchka (versión de 1947)
2.000/1.500/1.000

Abono 4

2 de abril, domingo.
19,30 horas. SALA ITURBI
Bach2000
Año Bach en el Palau
Deborah York, soprano
Bernhard Landauer, mezzosoprano
Christoph Prégardien, tenor
Paul Agnew, tenor
Klaus Mertens, bajo
Peter Kooy, bajo
AMSTERDAM BAROQUE ORCHESTRA & CHOIR
Ton Koopman, director
J. S. Bach: La Pasión según San Marcos
3.000/2.000/1.500

Abono 5

7 de abril, viernes.
20,15 horas. SALA ITURBI
ORQUESTA DE VALENCIA
Heinz Wallberg, director
A. Bruckner: Sinfonía nº 8 en do menor, A.11*
*Primera audición de la Orquesta de Valencia
2.000/1.500/1.000

Abono 6

12 de abril, miércoles.
20,15 horas. SALA ITURBI
Bach2000
Año Bach en el Palau
Howard Crook, Evangelista
Raimund Nolte, Cristo
Carolyn Sampson, soprano
Diana Moore, contralto
Geraint Roberts, tenor
Robert Johnston, tenor
Brindley Sherratt, bajo
THE ENGLISH CONCERT
Trevor Pinnock, director
J.S. Bach: La Pasión según San Mateo
4.000/3.000/2.000

Abono 7

18 de abril, martes.
20,15 horas. SALA ITURBI
Christian Tetzlaff, violín
GUSTAV MAHLER JUGENDORCHESTER
Seiji Ozawa, director
L. van Beethoven: Concierto para violín y orquesta en re mayor, op. 61
R. Strauss: Ein Heldenleben, poema sinfónico, op. 40
6.000/5.000/3.000

Abono 8

26 de abril, miércoles.
20,15 horas. SALA ITURBI
Vesilijka Jezovsek, soprano
Sarah Castle, mezzosoprano
Scot Weir, tenor
Michael Volle, bajo
COROS DE LA CHAPELLE ROYALE Y DEL COLLEGIUM VOCALE ORCHESTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES
Philippe Herreweghe, director
F. Mendelssohn: "Paulus" oratorio, op. 36
4.000/3.000/2.000

Abono 9

2 de mayo, martes.
20,15 horas. SALA ITURBI
MARIA JOÃO PIRES, piano
Programa a determinar
3.000/2.000/1.500

Abono 10

6 de mayo, sábado.
19,30 horas. SALA ITURBI
Inga Nielsen, soprano/Salomé
Gwyneth Jones, soprano/Herodias
Simon Estes, barítono/Jokanaan
Siegfried Jerusalem, tenor/Herodes
Lawrence Dale, tenor/Narraboth
ORQUESTA DE VALENCIA
Ralph Weikert, director
R. Strauss: Salomé, versión de concierto*
*Primera audición en Valencia
3.000/1.500/1.000

Abono 11

11 de mayo, jueves.
20,15 horas. SALA ITURBI
Elisabeth Leonskaja, piano
GEWANDHAUS ORCHESTER LEIPZIG
Herbert Blomstedt, director
C. Schumann-Wieck: Concierto para piano en la menor, op. 7
A. Bruckner: Sinfonía nº 6 en la mayor, A. 105
5.000/4.000/2.500

Abono 12

12 de mayo, viernes.
20,15 horas. SALA ITURBI
Con la colaboración de: ALLIANZ
Garrick Ohlsson, piano
ORQUESTA DE VALENCIA
Christian Badea, director
M. Palau: Marcha Burlesca
S. Rachmáninov: Concierto para piano nº 1 en fa sostenido mayor, op. 1
M. Musorgski/M. Ravel: Cuadros de una exposición
2.000/1.500/1.000

Abono 13

19 de mayo, viernes.
20,15 horas. SALA ITURBI
Julia Varady, soprano
Katia Liting, mezzosoprano
Roberto Aronica, tenor
Paata Burchuladze, bajo
CORO DE VALENCIA ORQUESTA DE VALENCIA
Miguel A. Gómez-Martínez, director
G. Verdi: Messa di Requiem
5.000/4.000/2.500

Abono 14

20 de mayo, sábado.
19,30 horas. SALA ITURBI
PITTSBURGH SYMPHONY
Mariss Jansons, director
G. Rossini: La Scala di seta (obertura)
I. Stravinski: Petrouchka
M. Ravel: Rapsodia española
I. Stravinski: El pájaro de fuego (suite de 1919)
6.000/5.000/3.000

Abono 15

24 de mayo, miércoles.
20,15 horas. SALA ITURBI
Bach2000
Año Bach en el Palau
LES MUSICIENS DU LOUVRE
Marc Minkowski, director
J. S. Bach: Integral de las suites para orquesta
3.000/2.000/1.500

Abono 16

1 de junio, jueves.
20,15 horas. SALA ITURBI
Con la colaboración de: SALONI CERÁMICA
Renate Behle, soprano/Leonora
Marussa Xyni, soprano/Marcellina
Raimo Sirkiä, tenor/Florestan
Oskar Hillebrandt, barítono/Rocco
Carles López Galarza, barítono/Ministro
James Taylor, tenor/Jacquino
CORO DE VALENCIA ORQUESTA DE VALENCIA
Miguel A. Gómez-Martínez, director
L. van Beethoven: Fidelio, versión de concierto
3.000/2.000/1.500

CONDICIONES DE ABONO

Temporada Primavera 2000:
16 conciertos de abono
Precio del abono:
Abono A: (Anfiteatro y butacas): 43.000
Abono B (Butacas): 33.000
Renovación del abono: 6, 7 y 8 de marzo de 2000
Nuevos abonos: 10, 11 y 12 de marzo de 2000
Reparto de números para la venta de localidades: 13 de marzo de 2000
Venta de localidades: A partir del 14 de marzo de 2000


96 399 55 77
De lunes a sábado de 9 a 23h.
y domingos de 10 a 21h.

Esta programación es susceptible de modificaciones ajenas a nuestra voluntad

Para más información: Palau de la Música. Paseo de la Alameda, 30 • 46023 VALENCIA • Tel: 96 337 50 20 • Fax: 96 337 09 88 • <http://www.palauvalencia.com/>

LUCY CABRERA,

TEMPERAMENTAL Y ALGO BOHEMIA

Nacida en Agaete (Las Palmas de Gran Canaria) el 9 de diciembre de 1917, se educó en la capital y, dado que su primera pasión era el teatro en prosa, fue actriz aficionada en el llamado Grupo Canario de Arte. Pensionada por el Cabildo de Las Palmas, en 1942 viajó a Barcelona para estudiar durante año y medio en el Conservatorio del Liceo, con Dolores Frau, que fuera maestra de la ilustre Victoria de los Ángeles.

Posteriormente, en Madrid, la escuchó Lola Rodríguez de Aragón en el salón de una señora cubana, cuya familia era la propietaria de la fábrica de tabacos Romeo y Julieta. Doña Lola le aconsejó que ingresase en el Conservatorio madrileño —antecesor de la Escuela de Canto—, y se comprometió a completar su educación con lecciones de canto gratuitas. Le dijo: "Si te cobro no puedes comer, y yo prefiero que comas". En el plazo de dos años, con dichas lecciones y su frecuentación de las aulas de la institución que por aquel entonces dirigía Nemesio Otaño, finalizó sus estudios entre grandes plácemes.

El siguiente paso parece obligado: Milán. Pero ya antes se producirá su debut absoluto —en la segunda mitad de los cuarenta— en el Teatro María Guerrero de Madrid con *Las bodas de Fígaro*. En ellas fue Cherubino, dirigida por Napoleone Annovazzi y arropada por Lola Rodríguez de Aragón y Raimundo Torres, entre otros. Una de sus primeras actuaciones tuvo lugar en el Teatro San Carlos de Lisboa (Mário Moreau publicará en breve dos tomos dedicados a la historia de esta institución).

Oportuno es también señalar que en el Teatro Principal de Zaragoza fue Carlota frente al veterano tenor Tito Schipa, en una accidentada versión de *Werther*

Como son bastante escasas las mezzos que España ha dado en el último medio siglo, no conviene olvidar el nombre de la isleña Lucy Cabrera, cuya actividad más importante se sitúa hacia la mitad del mismo.



Cabrera, en *La médium*

en la que en un momento dado hubo un apagón y en otro se cayó el telón de fondo (de un *Werther* suyo, madrileño, el compositor Conrado del Campo escribió que "fue la Carlota soñadora, lírica y resignada que Massenet soñó").

DE CILÈA A MENOTTI

El Cabildo de su isla le había concedido una nueva pensión para que se perfeccionara en Italia y, desde el Ministerio de Asuntos Exteriores de la República Italiana, se le concedió una beca extraordinaria para que pudiese seguir estudiando con los prestigiosos repertoristas de la capital lombarda. Con la Compañía Lírica de la Scala debutará en el histórico Teatro Massimo de Palermo. Singular reinicio de su carrera, por cuanto que en *La walkiria* cantada en dos noches de enero, y dirigida por Francesco Molinari-Pradelli en un más que competente reparto —Sigmundo era el español

Juan Voyer—, actuó como Brunilda la gran trágica Maria Callas —ella fue Schwertleita—. Con algunos elementos de esta prestigiosa compañía, y Annovazzi al frente, viajó en gira por Sudamérica. Además actuó en San Remo, Livorno, Pavía... Durante las dos temporadas que permaneció en Milán cantó, entre otras cosas, *La forza del destino* y *La arlesiana* de Cilèa, cuya magnífica recreación del rol de Mamma Rosa le valió una elogiosa dedicatoria de la partitura por parte de un amigo de su autor, el Comendador Stali.

Durante los años cincuenta su carrera tuvo continuidad en España, donde cantó, entre otros títulos, *El Trovador* en el Teatro Español, en 1950; *Amaya*, de Guridi, en el Victoria Eugenia donostiarra, en 1952; *Sansón y Dalila* en el Principal de Valencia, el mismo año, y *Forza y Favorita* en el Campoamor de Oviedo, en 1953 y 1954, respectivamente. También se exhibió un par de temporadas en el Liceo barcelonés, cantando *Nabucco* y *Butterfly*, y en el Teatro de La Zarzuela protagonizó en 1959 *La médium* de Menotti. Estrenó algunas canciones del gran Ángel Martín Pompey —autor de la ópera *La tarasca*—, entre ellas *Dicen que me case yo*, sobre un texto de Gil Vicente.

A comienzos de los sesenta actuó también en diversas ciudades francesas, como Burdeos o Toulouse. Se retiró, joven aún, en plenitud de medios. Su último concierto tuvo lugar en la Biblioteca Española de París en abril de 1962. Como resumen de lo escrito sobre ella —que la propia Lucy Cabrera matiza con autocrítica—, se deduce que poseía una voz redonda y cálida, que no era muy grande pero corría sin dificultad. Otra nota distintiva era su notable temperamento escénico. Charlando por teléfono —¡lo que ha costado!— no tiene una voz particularmente grave y habla con sorprendente rapidez.

Joaquín MARTÍN DE SAGARMÍNAGA



TEATRO MUNICIPAL DE SANTIAGO CHILE

Director General: Andrés Rodríguez

TEMPORADA LIRICA 2000

A. BERG

WOZZECK

DAVID PITTMAN-JENNINGS - CYNTHIA MAKRIS
THOMAS STUDEBAKER - THOMAS HARPER
MICHAEL DEVLIN

Director: GABOR ÖTVÖS
Escenografía y Régie: ROBERTO OSWALD
Vestuario: ANIBAL LAPIZ

17 - 20 - 22 - 24 MAYO

G. VERDI

NABUCCO

VALERI ALEXEJEV - SUSAN NEVES
ASKAR ABDRAZAKOV - MARIO CARRARA
MARISELLE MARTINEZ

Director: GUIDO AJMONE-MARSAN
Escenografía: ENRIQUE BORDOLINI
Vestuario: IMME MÖLLER
Régie: MARGA NIEC

5 - 8 - 10 - 13 - 15 JUNIO

W. A. MOZART

LA CLEMENCIA DE TITO

DEON VAN DER WALT - ANNETTE SEILTGEN
IRINI TZIRAKIDIS - KRISTINE JEPSON
DAVID PITTSINGER - NANCY ALLEN LUNDY

Director: GABOR ÖTVÖS
Escenografía: CARLO TOMMASI
Vestuario: GERMAN DROGHETTI
Régie: MICHAEL HAMPE

19 - 22 - 24 - 26 JULIO

G. ROSSINI

EL BARBERO DE SEVILLA

LEO NUCCI - JOHN OSBORN
ALBERTO RINALDI - STEFANIA BONFADELLI
GIOVANNI FURLANETTO

Director: STEFANO RANZANI
Escenografía y Vestuario: PABLO NUÑEZ
Régie: FILIPPO CRIVELLI

11 - 14 - 17 - 19 - 22 AGOSTO

V. BELLINI

NORMA

INES SALAZAR - GLORIA SCALCHI
MARK BAKER - STEFANO PALATCHI

Director: JAM LATHAM-KOENIG
Escenografía: RAMON LOPEZ
Vestuario: PABLO NUÑEZ
Régie: FILIPPO CRIVELLI

18 - 20 - 23 - 25 - 28 SEPTIEMBRE

CH. GOUNOD

ROMEO Y JULIETA

LEONTINA VADUVA - REINALDO MACIAS
SERGIO GOMEZ - ANDRE COGNET

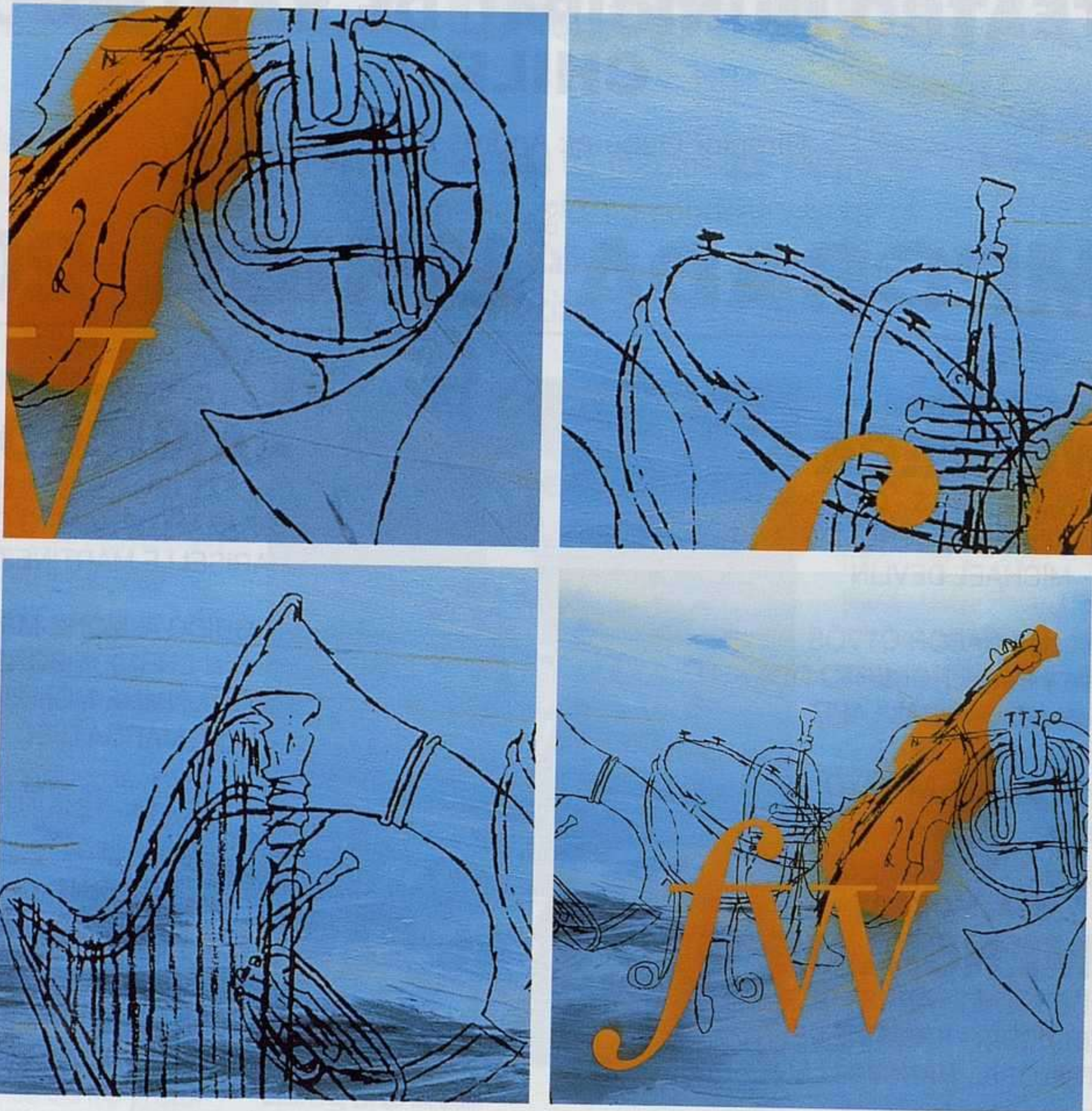
Director: MAXIMIANO VALDES
Escenografía y Vestuario: PABLO NUÑEZ
Régie: ANTONELLO MADAU-DIAZ

26 - 28 - 30 OCTUBRE
2 NOVIEMBRE

INFORMACIONES:

Agustinas 794 - P.O.Box 18 - Tel.: (56-2) - 369 0282 - FAX: (56 -2) - 633 7214 - www.municipal.cl
SANTIAGO - CHILE

Sabemos muy bien qué es sentir pasión por la música



La emoción, la dedicación,
el perfeccionamiento, los sentimientos...
Sabemos muy bien qué son estas sensaciones.

Ésta es la razón por la cual colaboramos con el Palau de la Música como miembro de Honor de la Fundació Orfeó Català y con la Fundació del Gran Teatre del Liceu como miembro del Consejo de Mecenazgo, dando soporte así a la divulgación de la cultura musical en Cataluña.

En Winterthur sabemos muy bien qué es sentir pasión por la música.



winterthur

Fundación Winterthur

DESDE EL TEATRO REAL: UN NUEVO ÉXITO DE LA ÓPERA DEL SIGLO XX

Shostakovich.

LADY MACBETH DE MTSENSK

V. Gilmanov, E. Veda, C. Ventris, A. Krawetz, O. Pchelintseva, J. Rodescu, F. Khussainov, G. Boldrini, L. Kasjanenko, E. Cassian. Coro Búlgaro Svetoslav Obretenov. O. S. de Madrid. Dir.: M. Rostropovich. Dir. esc.: S. Renán. 27 de enero

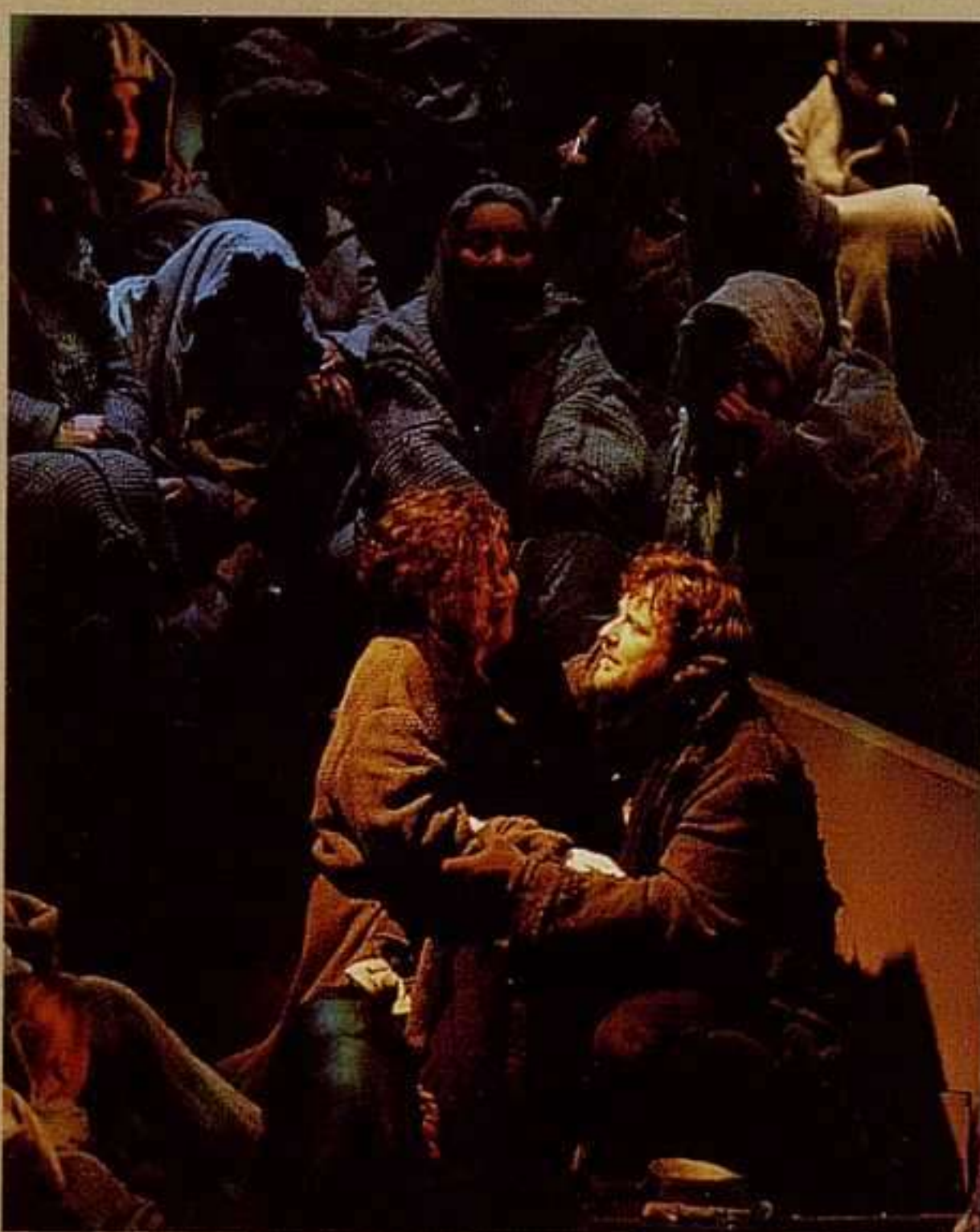
Desde todos los puntos de vista, posiblemente sea éste el mayor triunfo del actual equipo directivo del Teatro Real. Cuando los elementos requeridos encajan de forma tan milimétrica, como en esta obra maestra de un joven Shostakovich de 24 años, sobre un texto de Leskov, se produce el efecto deseado e inevitable: el público se entrega completamente desde el primer sonido, desde la primera imagen. Éxito total. Sirva de ejemplo el final del primer acto —de una hora y cuarenta minutos—, cuando el público aplaudió incansablemente, sin moverse de sus butacas hasta pasados unos largos minutos. Al final, se produjo un auténtico delirio. Un síntoma y una dirección a seguir (el éxito de la anterior temporada artística fue otra ópera de este siglo, *Bassarids*, de Henze).

Sergio Renán es un auténtico genio en el manejo de los espacios visuales. Para esta ocasión situó a la orquesta en el centro de la escena, como un personaje de la acción dramática, ampliando el espacio instrumental al final de la ópera a los palcos laterales del primer piso. Lo que podría parecer una osadía y un estorbo para el desarrollo de la acción, se mostró como el punto de encuentro de cuanto ocurría en escena. Al fondo se proyectaban diversas imágenes, fijas o en movimiento, filmadas previamente o sobre la interpretación directa de director y cantantes, que creaban, a la vez, una atmósfera de irrealidad y de intensa cercanía.

La percepción sentimental del mundo real se hacía presente con rabiosa fuerza gracias al trabajo de Tito Egorza, director de

multimedia, luces y escenografía. La dirección escénica mostró un cuidado realmente exquisito —toda una referencia y una lección— subrayando los diferentes planos trágicos o irónicos de forma magistral, como la aparición de la policía. La desnudez general de la propuesta escénica casaba magistralmente con la exposición cruda y brutal de unas pasiones llevadas al límite.

Esta ópera exige tres cantantes protagonistas de un nivel vocal e interpretativo fuera de lo común. **Elmira Veda** fue una Lady Macbeth —Katerina Ismailova— sobrecogedora y



En las imágenes, tres aspectos del atractivo montaje madrileño de *Lady Macbeth*

entregada que cantó desde una convicción a la que sólo es posible acceder gracias a un trabajo y unas cualidades excepcionales. **Christopher Ventris**, conocido en el Real por su intervención en la pasada temporada en la cantata de Tippett *A Child of our*



Time, creó un amante, Sergei, de gran fuerza y credibilidad. Otro tanto hay que decir del bajo **Valery Gilmanov** en el papel de Boris, suegro de Katerina. El resto de cantantes, que asumieron un importante número de pequeños roles, estuvo a la misma altura que los protagonistas.

El Coro Nacional Búlgaro Svetoslav Obretenov mostró una preparación soberbia en un medio que le es propio. En cuanto a la Sinfónica de Madrid, hay que descubrirse ante una prestación de altísima categoría, sin fisuras ni reparos. Nunca se había oído a este conjunto de forma tan magistral, lo que induce lógicamente a pensar que el verdadero problema de esta orquesta es que no tiene unos directores a la altura de sus posibilidades. Cuando un maestro como **Slava Rostropovich**, totalmente entregado a una partitura que está pegada a su piel y con un sentido de la organización de planos y estructuras sonoras asombroso, se coloca a su frente el resultado está a la altura exigida.

Para él fueron las unánimes ovaciones que su presencia provocó al final de la ópera. —Francisco GARCÍA-ROSADO



Reportaje gráfico: Javier DEL REAL

CHAFER

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

//// 
DIE FLEDERMAUS
Johann Strauss

Rosalinde
Gabriel Von Eisenstein
Adele
Prinz Orlofsky
Dr. Falke
Alfred
Frank
Dr. Blind
Ida

Malgorzata Zygmanskiak
Ramon Gener
Assumpta Mateu
Marisa Martins
Lluís Sintes
Francisco Vas
Enric Martínez Castignani
Carles Ortíz
Cristina Obregón

Director Musical
Directora del Cor
Direcció d'escena
Disseny escenografia
Disseny vestuari
Coreògraf
Il.luminació

Albert Argudo
Rosa M. Ribera
Pau Monerde/Jordi Vila
Ramon B. Ivars
Ramon B. Ivars
Agustí Ros
Albert Faura

COR DELS AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL
ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL VALLES

SABADELL Teatre La Faràndula Dimecres 1 i divendres 3 a les 21:00h,
diumenge 5 a les 18.00 h.
GIRONA Teatre Municipal Diumenge 12 de març a les 19:30h.
REUS Teatre Fortuny Dimarts 14 de març a les 21.00 h.

MARÇ 2000

DON PASQUALE
Gaetano Donizetti

Don Pasquale
Norina
Ernesto
Doctor Malatesta
Notari

Enric Serra
Assumpta Mateu
Carles Cosías
Jun Park
Miquel A. Gelabert

Director musical
Directora del Cor
Director d'escena
Assistent d'escena
Disseny escenografia
Disseny vestuari
Il.luminació

Albert Argudo
Rosa M. Ribera
Pau Monerde
Pep Anton Gómez
Lluc Castells
Lluc Castells
Albert Faura

COR DELS AMICS DE L'ÒPERA DE SABADELL
ORQUESTA FILÀRMONICA DE CAMBRA DE BARCELONA

SABADELL Teatre La Faràndula Dimecres 3 i divendres 5, a les 21.00 h.
Diumenge 7 a les 18.00 h.
REUS Teatre Fortuny Dimarts 9 a les 21.00h.
GIRONA Teatre Municipal Dijous 11 a les 21:30h.

MAIG 2000


Produccions: Associació d'Amics
de l'Òpera de Sabadell


Informació:
A.A.O.S. Pl. Sant Roc, 22 - 08201, Sabadell
Tel.: (93) 725 67 34 i (93) 726 54 70. Fax: (93) 727 53 21

Amb el patrocini de:

Ajuntament  de Sabadell


MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música

Fundació
BancSabadell 

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

A Coruña

XLVII FESTIVAL AMIGOS DE LA ÓPERA Puccini. LA BOHÈME

M^a J. Martos, E. De la Merced, M. Dvorsky, S. Chuel, R. Esteves y otros O. S. de Galicia. Dir.: M. Perusso. Dir. esc.: R. Laganà. Teatro de la Ópera, 3 de diciembre.

Éxito considerable el de esta *Bohème*, compensadora de entusiasmos y preocupaciones sin duda puestos en el empeño organizativo, planificada y lograda desde las favorecedoras escenografías procedentes del Massimo Bellini de Catania, con cuadros ambientales de excelente efecto para el Barrio Latino y la *Barrière d'Enfer* y creación de atmósferas minuciosamente calculadas con atenta dedicación a la distribución de luces y movimiento que dice mucho en favor del responsable escénico, **Roberto Laganà**, pese al empleo de soluciones de lógica probablemente discutible. Éxito también al que contribuyó, desde el arropamiento orquestal y la depurada concepción musical, **Mario Perusso**, siempre tan acorde con el realismo lírico de esta obra, pretendidamente verista y tan alejada, no obstante, de la esencialidad violenta y rural del auténtico verismo.

En lo vocal resultó una ópera sin divismos, con nivel de altura y entrega entusiasta por parte de todos: de la soprano **María José Martos**, gustosa y convincente en la forma de vivir su personaje, sensible al ámbito expresivo que va desde la tímida presentación del "Mi chiamano Mimì" a otros más conmovedores acentos; de la soprano **Elena de la Merced**, pletórica de medios, encantadora y magnífica en la casquivana Musetta; del tenor **Miroslav Dvorsky** (Rodolfo), un punto duro en la efusión lírica, noble y decidido en el esfuerzo, que no renuncia al Do, tantas veces hurtado, a la célebre "Che gelida manina"; del barítono **Seoung Chuel**, tal vez el menos sobresaliente del cuarteto de principales protagonistas y aun así correcto siempre y competente en extremo en el canto compartido del cuarteto del segundo acto o del conocido "Mimì, tu più non torni".

Todavía, con especial mención para el Schaunard de **Rodrigo Esteves**, habrá que señalar el admirable Colline del bajo uruguayo **Erwin Schrott**, un nombre que no conviene olvidar porque seguramente dará que hablar cuando afirme un poco más el estilo. Aquí fue el mejor retribuido en el reparto final de aclamaciones, quizá más que por su "Vecchià zimarra" por el impacto de su propia exuberancia vocal.

Cabe resaltar finalmente la airosa participación coral durante el segundo acto del grupo de Villagarcía, así como la actuación del coro de niños. – Juan PÉREZ COMESAÑA



June Anderson, Lucia en el Liceu

Barcelona

GRAN TEATRE DEL LICEU

Donizetti. LUCIA DI LAMMERMOOR

A. Agache, J. Anderson, J. Bros, F. Vas, A. Abdrasakov, M. Pintó, V. Esteve Madrid. Dir.: B. De Billy. Dir. esc.: G. Vick. O. S. y C. del Gran Teatre del Liceu. 12 de enero.

Lucia di Lammermoor es uno de los máximos exponentes del melodrama romántico del primer tercio del siglo XIX y una de las obras fundamentales del repertorio donizettiano. No es extraño que sea uno de sus ejemplos más claros entre el último Rossini del *Guillaume Tell*, la obra de Bellini y la futura aportación verdiana. Con esta premisa, sorprendió el tono grave e hierático que imprimió en su lectura el director musical del Liceu, **Bertrand de Billy**.

Su *Lucia* sonó pesada, lánguida, sin la vivacidad típica del repertorio belcantista. A pesar de ello, supo obtener una atenta y profunda lectura de la partitura por parte de la formación orquestal.

Del reparto, bastante homogéneo, destacó la interpretación de la soprano **June Anderson** como una Lucia de carácter, que se movió con gran inteligencia en el escenario y que hizo las delicias del público en sus tan celebradas arias y *cabalette*, especialmente en la extraordinaria "Escena de la locura", a pesar de una constante rigidez en el sobregado. El tenor **Josep**

Bros demostró una vez más su inteligencia y estilismo en los papeles belcantistas, ofreciendo un Edgardo impecable al que sólo puede achacársele la falta de una mayor proyección en la emisión.

No fue igual el Enrico de **Alexandru Agache**, quien interpretó bien el papel del activo hermano de Lucia, aunque destacando más por la fuerza y el dramatismo de su interpretación que por la ductilidad de su emisión. El bajo **Askar Abdrasakov** se limitó a cumplir, cantando de forma tosca y poco atractiva el papel de Raimondo. El tenor zaragozano **Francisco Vas** volvió a sorprender por su calidad en el breve pero difícil papel de Arturo, moviéndose con dominio y proyectando un generoso caudal. Muy adecuada la Alisa de **Mireia Pintó**, con una cuidada y elegante emisión, al igual que el Normanno de **Vicenç Esteve Madrid**, quien va ganando méritos en cada nueva producción.

La puesta en escena simbolista dirigida por **Graham Vick**, sobre los decorados de **Paul Brown**, profundizó en la pintura de la época, ofreciendo amplios paisajes presididos por una enorme luna en un afán de exaltación naturalista típica del romanticismo.

La realización de las diferentes escenas presentó detalles y espacios de gran calidad estética que se vio favorecida por la excelente iluminación de **Nick Chelton** y el impecable y atractivo vestuario de **Paul Brown**. – Fernando SANS RIVIÈRE

Verdi. REQUIEM

I. Kabatu, E. Fiorillo, A. Machado, C. Colombara. O. y C. del G. T. del Liceu. Dir.: B. De Billy. 11 de diciembre.

Vivir perpetuamente en la realidad virtual equivale a engañarse a sí mismo. Y si los *viudos en vida* de Jaime Aragall pudieron influir con su decepción en la acogida relativamente fría que tuvo esta audición, algunos comentarios despectivos en relación con los cuerpos estables de la casa oídos a la salida pueden tener su origen en el embeleco de suponer que el coro del Liceu es el Orfeón Donostiarra o que su orquesta es la Filarmónica de Berlín. Pues bien; ni la sustitución de Aragall perjudicó el resultado del concierto ni los colectivos liceístas estuvieron por debajo de lo que de ellos *podía* esperarse. Los juicios deben asentarse sobre lo que se oye y no sobre lo que se hubiera querido escuchar.

Bertrand de Billy condujo a las fuerzas a sus órdenes con autoridad y con criterio. Que ese discernimiento incluyera una visión un tanto efectista de los contrastes en detrimento de un mayor detallismo instrumental no desvirtúa una versión de la partitura verdiana que tuvo carácter y grandes momentos aislados. El coro se mostró dúctil y sólido, aunque la calidad de los *tutti* sea mejorable. William Spaulding lo había preparado bien —como hizo Jordi Casas con el Cor de Cambra del Palau que una vez más lo apuntalaba— y ni una sola vacilación hubo en su quehacer. También la orquesta tuvo una buena actuación, con una notable afinación en el sector de las cuerdas.

Magnífico el cuarteto de solistas, desde un Aquiles Machado que no necesita de esos apoyos excesivos en el agudo para imponer un timbre siempre agradecido, hasta la espléndida voz de un Carlo Colombara que, más que en la *Sequentia*, tuvo en el *Offertorium*, con la voz ya caldeada, su mayor capacidad de impacto. Elisabetta Fiorillo, que sustituía a Olga Borodina, tuvo en un registro grave muy presente la mejor de sus armas.

Isabelle Kabatu, en fin, aportó un bello color a su canto y, aunque faltó algo de fluidez al *"Libera me"*, cumplió su cometido a plena satisfacción. —Marcelo CERVELLO

Recital JUAN PONS

Obras de Leoncavallo, Tosti, Ginastera, Verdi y otros. J. Pons, barítono. K. Khan, piano. 3 de enero.

De cuantas figuras de la lírica intervienen en esta primera temporada del Liceu reconstruido, ninguna puede presumir de una relación tan estrecha con la casa como el barítono menorquín Juan Pons: primero como corista, comprimario después, tuvo aquí sus primeras oportunidades y en este escenario ha representado,



Los solistas del Requiem de Verdi

ya como primer barítono, las obras más emblemáticas de su repertorio. Debía, por tanto, tener su lugar en este ciclo y si no ha sido posible coordinar fechas para una representación escénica, bueno es que haya podido presentarse en solitario.

Pons no se prodiga en el género del recital y ello se advierte ya en la propia confección del programa, formado más por retazos dispersos o *highlights* del repertorio



Burchuladze conquistó al público de Barcelona

que basado en un criterio ordenador de una mínima coherencia. Poco le importó esto al público, que tributó al artista unas ovaciones que, por lo estruendosas, hablaban claro del afecto que ha sabido granjearse aquí. Pons hizo gala en esta ocasión no sólo de los arrestos y de la pastosidad vocal que le han llevado al lugar de privilegio que ahora ocupa, sino de unos matices interpretativos que acreditan la capacidad de superación del barítono.

Ya su Prólogo de *Pagliacci* tuvo un reposo poco habitual, pero fue en el grupo de canciones de Tosti en el que exhibió un juego de dinámicas y un diseño de fraseo que

constituían toda una novedad. Vibrante en el grupo correspondiente a la zarzuela, supo mostrarse variado y elocuente en las canciones de Guastavino y Ginastera, para echar el resto en un *"Di Provenza"* de manual, un *"Zazà, piccola zingara"* muy incisivo y un *"Nemico della patria"* que, pese a dos pequeños errores de letra, tuvo un impacto extraordinario.

Pese al cansancio lógico, que se advirtió en alguna ocasional pérdida de timbre, Pons ofreció hasta cuatro propinas. Desde Gastaldon a Lara dio una prueba adicional de entrega y generosidad vocales. Una velada triunfal que compartió con Kamal Khan, aquí en su faceta de acompañante al piano, siempre brillante y tocado de una punta de fantasía. Una velada gratisima. —M. C.

Recital PAATA BURCHULADZE

Obras de Rachmaninov y Musorgsky. P. Burchuladze, bajo. L. Ivanova, piano. 13 de enero.

NI la figura del protagonista, habitual en la actividad lírica liceísta de los últimos años y presente en esta misma temporada, ni el programa elegido —canciones de Rachmaninov (Rajmaninov, en realidad) en la primera parte y los *Cantos y danzas de la muerte* en la segunda— hacían especialmente interesante este concierto. No obstante, la buena forma de Burchuladze, su capacidad para extraer de esta literatura los matices que tan tasados aparecen en su repertorio italiano y lo acertado del capítulo de propinas, breve y sustancioso, hicieron el milagro. El recital se convirtió en algo muy serio y el público agradeció al final, con largos aplausos y aclamaciones entusiastas, la bondad de lo ofrecido.

La voz del bajo georgiano es, efectivamente, de una gran calidad. Que en su emisión haya a veces un exceso de énfasis o que algún sonido quede ligeramente entubado no es causa suficiente para descalificar a un artista que sigue siendo un auténtico lujo para cualquier teatro. Que hoy molesten

las voces grandes a algunos finísticos es, a estos efectos, irrelevante.

Si ya el grupo de Rachmaninov permitió a Burchuladze apurar su capacidad de matiz, la culminación del ciclo musorgskyano, con un "Mariscal de campo" de gran pujanza, hizo estallar al público en una sentida ovación. Como *encores* hubo la inevitable *Pulgga*, la previsible *Calunnia* y, como plato fuerte, la escena de la muerte de *Boris Godunov*, con el corte habitual pero con todo el patetismo requerido. Un recital ciertamente estimulante que **Ludmila Ivanova** acompañó con su proverbial combinación de energía y lucidez. – M. C.

CONCIERTO FINAL DEL CONCURSO DE CANTO "FRANCISCO VIÑAS"

M. Davidov, M.-S. Jang, M.-W. Han, B.-J. Kim, S.-B. Ha, S. Carbó, M. Rexroth, M. Evangelisti, X. Rivera y E. Vashe-ruk, piano. O. S. del G. T. del Liceu. Dir.: J. Pérez Batista. 23 de enero.

Un alud de concursantes coreanos se- pultó a la 37ª edición del Concurso *Francisco Viñas*. Bien preparados musicalmente, con algunas buenas voces en el censo, arrasaron. Que de estos jóvenes aplicados salgan después personalidades útiles para el mundo de la lírica ya es más problemático. Únicas excepciones en el palmarés final fueron el bajo ruso **Mijail Davidov**, una voz agradable pero de escasa proyección; el tenor del país **Salvador Carbó**, seguro en el registro agudo y voz aún un tanto mate, y el contratenor alemán **Matthias Rexroth**, la sorpresa del certamen y merecido Primer Premio masculino, que cantó con auténtica maestría y un dominio del *trillo* realmente excepcional. Correcta –y tediosa– **Mi-Soon Jang** en unos ejemplos de *bel canto* más asimilados que sentidos; inteligente la mezzosoprano **Byoung-Ju Kim** en los fragmentos franceses a su cargo, aunque la voz pareció muy pequeña en la inmensa sala del Liceu; y dos buenas voces en **Myoung-Won Han**, barítono que se llevó el tercer premio, y **Seok-Be Ha**, generoso tenor al que se adjudicó el segundo, compartido con Carbó. El primer premio femenino fue declarado desierto. Buena labor la de los pianistas acompañantes y la de la orquesta liceísta, preparada en un tiempo récord por **Javier Pérez Batista**. – M. C.

L'AUDITORI

Concierto BOCELLI - MAZZARIA

Obras de Verdi y Puccini. A. Bocelli, tenor; L. Mazzaria, soprano. O. del Teatro de la Ópera de Cagliari. Dir.: L. Maazel. 12 de diciembre.

Como primera etapa de una gira propulsada por intereses varios –acerca- miento de la música seria a un público me-

nos elitista, difusión a nivel europeo del fenómeno *Bocelli* y promoción de las bellezas naturales y productos de la isla de Cerdeña– Gran Casino de Barcelona presentó en l'Auditori un acto de concierto que forzosamente hay que calificar de atípico: la actuación del tenor en un programa íntegramente operístico, en vivo, en directo y sin micrófonos, y con el acompañamiento tutelar de todo un Lorin Maazel. El local, obvio es decirlo, registró un lleno total. Se aderezaba el condumio con la presentación de la Orquesta del Teatro Lírico de Cagliari y de la soprano Lucia Mazzaria, sustituta a última hora de la previamente anunciada Fiorenza Cedolins.

Que la voz de **Andrea Bocelli** presenta limitaciones evidentes para el género lírico, especialmente en lo relativo al volumen, no constituía secreto para nadie, pero la experiencia de oírla en directo tenía un evidente interés. La impostación es correcta y en los sectores grave y central de la tesitura el instrumento puede incluso mostrar una coloración atractiva, que se diluye al estrechar la emisión para atacar el registro superior, suficiente en la extensión, débil en la proyección y frecuentemente destimbrado.



La Kammeropera Transparent, intérpretes en l'Auditori barcelonés de un atractivo programa monteverdiano

Las principales carencias del cantante residen en la escasa variedad de recursos expresivos y en la falta total de aliento heroico, lo que perjudicó su versión de páginas como "Celeste Aida" o "E lucevan le stelle". Nada tiene de extraño, pues, que fuesen los fragmentos de *Bohème*, que ha hecho en teatro, los que marcaran el punto más alto de su actuación.

Lucia Mazzaria tuvo que adaptarse a un "Ritorna vincitor" que no es lo más característico de su repertorio y lo hizo con dignidad. Su *Bohème*, en cambio, fue de manual y la voz, de óptimo grano lírico, se expandió sin problemas por el vasto ámbito de la sala.

La orquesta de Cagliari tiene una plantilla joven y una base instrumental solvente. Por el momento, el sonido es, en general, un poco duro y los excesos de volumen, a los que es especialmente proclive, no hacen sino aumentar esa impresión. **Lorin Maazel** favoreció esa tendencia, pero dirigió con total autoridad y atendió afectuosamente a las necesidades de los cantantes. Un detalle original se produjo en el capítulo de propinas, al elegir Bocelli esa curiosa *Ave Maria* que se inventó Tito Schipa sobre la música del Intermedio de *Cavalleria*. – M. C.

EUROCONCERT

Monteverdi. COMBATTIMENTI - MADRIGALI GUERRIERI ET AMOROSI

J. Koslowsky, E. Popien, G. Türk, W. Jochens, S. Schreckenberger. Dir.: K. Junghänel. Dir. esc.: K. Lepper. Cantus Cölln. Auditori, 20 de enero.

Cuando un espectáculo está bien pensado y estructurado, adecuadamente ensayado y la calidad de sus intérpretes tiene un reconocido prestigio, no suelen fallar las cosas. En este espectáculo se ofreció un programa de madrigales *guerrieri et amorosi* de forma continuada, sin descansos, y ajus-

tando el final de la escenificación de cada madrigal para que sirviese de inicio temático y escénico del siguiente. Así, tras *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* en el que ésta última muere en escena, sigue *Laglime d'amante al sepolcro dell'amata* con Clorinda todavía inerte en el escenario, obteniendo un mayor efecto dramático.

La escenografía era bastante simple, con un único fondo de un cielo nublado y ennegrecido, un par de columnas, una mesa y poco más y un vestuario bastante heterogéneo e intemporal que era lo menos atractivo del montaje. En cuanto a la interpretación musical, cabe destacar la conjunción y calidad de la formación sabiamente

dirigida por el laudista **Konrad Junghänel**, en una versión preciosista y esteta de la música monteverdiana. Excelente también el reparto vocal, tanto a nivel individual como por la acción de conjunto.

El espectáculo resultó ser un verdadero placer para el público asistente que no llenó, ni mucho menos, la enorme sala de l'Auditori, poco adecuada para este repertorio. – F. S. R.

AUDITORI XXI

Recital **STEPHAN GENZ**

Obras de Brahms, Schubert y Mahler. S. Genz, barítono. R. Vignoles, piano. Auditori, Sala Polivalent, 26 de enero.

Los ciclos de *Lied* en Barcelona no han tenido una gran aceptación de público en los últimos años, y por ello es bueno y encomiable que una entidad pública como l'Auditori intente crear un espacio para este género de indudable interés cultural. El Cicle de *Lied i Cançó Conxita Badia* comenzó con el joven barítono alemán **Stephan Genz**, quien destacó por su voz amplia y redonda en el centro, con un timbre prodigioso y de gran belleza. Genz cantó en la primera parte los *Deutsche Volkslieder* de Brahms y algunos de los *Lieder* de Schubert con textos de Mayhofer. Su interpretación destacó por la elegancia de su timbre y una importante dosis de musicalidad. Además, hay que destacar su impecable dicción y el dramatismo que supo imprimir a las obras de Schubert. Por el contrario, hay que reconocer la inestabilidad de su registro grave, lo que restó puntos a su interpretación.

En la segunda parte, dedicada exclusivamente a Mahler, su actuación fue algo más academicista y menos expresiva. El prestigioso pianista **Roger Vignoles** ofreció una muy interesante actuación, destacando especialmente en su ejemplar versión de los *Lieder* de Mahler. – F. S. R.

SCHUBERTÍADA 1999 / 2000

Schubert. *DIE WINTERREISE*

J. Schmidt, bajo. W. Rieger, piano. Auditori Winterthur, 13 de diciembre.

No suele equivocarse en sus apuestas la Associació Franz Schubert, y si para este segundo concierto del ciclo eligió a un cantante poco conocido del gran público, ello no fue óbice para que el acogedor auditorio de L'Illa Diagonal registrara una buena entrada. El prestigio –y la audiencia– se ganan con hechos y no con palabras.

Johannes Schmidt es un joven bajo que tiene todos los papeles en regla para hacer una gran carrera, y no sólo en la especialidad del *Lied*. Una voz consistente, de mucha calidad en la octava inferior; una dicción encomiable y óptimas dotes expresivas le

permiten abordar todo el repertorio de concierto, incluyendo este *Viaje de invierno* que en principio parece destinado a intérpretes más experimentados.

Hay, sin embargo, un reparo a formular; que será de entidad menor para aquellos aficionados –que son muchos– que aceptan sin rechistar modelos interpretativos que acaban agotándose en repeticiones clónicas. La objeción apunta a ciertos excesos en el puntillismo del fraseo, a ciertos dengues en el tratamiento de las dinámicas que llegan a sugerir el efecto bostezo en las notas largas y que acaban fatalmente por afectar a la naturalidad del discurso.

Por lo demás, la firmeza del canto y la exactitud del matiz no sólo hicieron justicia a todo el programa, sino que lograron que el carácter de cada uno de los veinticuatro eslabones de esta admirable cadena schubertiana quedase debidamente puesto de manifiesto.

El acompañamiento –¡qué inexpresiva resulta la palabra en este caso!– de **Wolfram Rieger** fue auténticamente magistral. Para hacer mayor la deuda del público hacia él, brindó, antes del concierto, un amplio comentario que ilustró al piano sobre la obra a interpretar. Un verdadero lujo. – M. C.

PALAU 100

J. S. Bach. *ORATORIO DE NAVIDAD*

L. Scherrer, E. Von Magnus, D. Wagner, O. Widmer. Cor de Cambra del Palau. Le Concert des Nations. Dir.: J. Savall. Palau de la Música Catalana, 10 de enero.

Con defensores como **Jordi Savall** y su Concert des Nations los criterios historicistas para la interpretación de las grandes obras bachianas no precisarían de ulterior elucidación, por decirlo con verbo borgiano. La precisión y la claridad expositiva en la agógica y en los timbres, con un pulimentado discurso en los oboes y una

entrada espectacular de las trompetas naturales en la *Cantata para la Fiesta de la Epifanía*, sirvieron a la letra sin descuidar el espíritu. Si a esto se añade que el Cor de Cambra del Palau, aun con algún pasaje un tanto apelmazado, proporcionó el tipo de sonido que se necesita para estas celebraciones, habrá que concluir diciendo que Savall sentó cátedra una vez más y que la música del Cantor de Santo Tomás fue servida con toda propiedad. Sólo se dieron las tres últimas cantatas del *Oratorio*, pero se les sacó todo el jugo.

El censo de solistas, en general, presentaba lo que podría definirse como un nivel parroquial alto. No se requiere mucho más para este tipo de literatura y Savall suele trabajar con estos parámetros. **Letizia Scherrer** tiene una voz puntiaguda y razonablemente timbrada, que usa siempre sin forzar, en tanto que la muy experta **Elisabeth von Magnus** frasea siempre con matronal seguridad. **Oliver Widmer** père ofrece el canto pastoso de un chantre benévolo, aunque pueda pesarle ya un poco el aria "*Erleucht auch meine finstre Sinnen*", y **Dieter Wagner**, con una emisión que le debe bastante al ejemplo de un Schreier joven, debe aún asentar un poco su presencia vocal para resultar menos anguloso y más efectivo. Los mimbres, sin embargo, están ahí. – M. C.

CONCIERTO DE NAVIDAD

Händel. *EL MESÍAS*

L. Dawson, soprano; D. Daniels, contratenor; I. Paton, tenor; N. Berg, bajo. Dir.: N. McGegan. Palau de la Música Catalana, 20 de diciembre.

La experiencia de la Fundación "la Caixa" no es nueva, pero en cada edición de esta fórmula participativa para la interpretación de una de las cumbres de la música coral se plantea al rigor crítico la mis-



Jordi Savall dirigiendo a su Concert des Nations y al Cor de Cambra del Palau

ma disyuntiva: o se censura la desproporción creada –sobre todo cuando estas más de doscientas voces tienen como soporte a una orquesta de plantilla reducida como ahora se estiliza– o se prescinde de toda displicencia para entregarse al puro goce del trabajo colectivo bien hecho y a las delicias, siempre relativas, de la estereofonía en directo. El recensor optará esta vez por el segundo, aunque sólo sea como homenaje a la tradición de los movimientos corales del país.

El preparador general de las fuerzas incorporadas, **Alfred Cañamero**, puede sentir el legítimo orgullo de unos resultados espectaculares. Claro es, de todos modos, que la principal responsabilidad de esta refrescante versión del *Messiah* ha de ser atribuida a la impecable regiduría de **Nicholas McGegan**, quien supo inspirar a todos los participantes, con los excepcionales orquesta y coro de The Age of Enlightenment en primera línea, una interpretación atentísima y llena de vida.

Óptima, por otra parte, la colaboración del cuadro de solistas, con una **Lynne Dawson** que superó unas escalas un tanto tímidas en la primera parte para volcarse en un “*I know that my redeemer liveth*” que fue una pura luz, y un **David Daniels** que defendió la causa de los falsetistas con una línea y una impostación excepcionales. No desentonaron, aun situándose en un nivel ligeramente inferior, el bajo **Nathan Berg**, con un sólido registro grave y arrestos –ya que no agilidad– suficientes para “*The trumpet shall sound*”, y el tenor **Iain Paton**, que compensó con musicalidad y dicción una voz no precisamente imponente.

El ceremonial acabó con una ovación estruendosa. Casi daba la impresión de que el Palau se aplaudía a sí mismo. – M. C.

PREGÓN DEL XXXVII CONCURSO DE CANTO FRANCISCO VIÑAS

Obras de Bellini, Gluck, A. Scarlatti, Rubinstein, Chaikovsky, Verdi y otros. R. Scandiuzzi, bajo. I. Prilipko, piano. Salón de Ciento del Ayuntamiento, 15 de enero.

Una vez más la capacidad de convocatoria de los organizadores del Viñas convirtió en una fiesta el acto oficial del Pregón, que en su parte introductoria tuvo a una cordial Virginia Zeani como sustituta de la anunciada Magda Olivero, indispueta. **Roberto Scandiuzzi**, lujoso protagonista vocal de la jornada, calentó motores con *Vanne, o rosa fortunata* de Bellini y arias clásicas de Scarlatti y Gluck, para mostrar una óptima dicción francesa en Massenet e Ibert –admirable versión de la *Chanson de mort de Don Quichotte!* –y rusa en *Noch* de Rubinstein y la *Serenata de Don Juan* de Chaikovsky.

Tras unos ejemplos de un Tosti un tanto



Los encopetados protagonistas del hilarante *Barbiere de Bilbao*

desbordado, vino lo que todos esperaban: “*Deh, vieni alla finestra*”, “*Vous qui faites l'endormie*” y un “*Lacerato spirito*” que acabó desvelando, por fin, la idoneidad para el canto verdiano de esta voz, educada y de impostación impecable, que acababa de brindar una velada de gran nivel. **Irina Prilipko** fue, una vez más, la colaboradora eficaz del invitado de turno. – M. C.

INTERMÚSICA

Orquesta de Cámara del Teatro Bolshoi

Obras de Beethoven, Pasculi, Donizetti, Glinka y Musorgsky. O. Chesnokova, soprano. O. de C. Solistas del Teatro Bolshoi. Palau de la Música Catalana, 20 de enero.

Las esporádicas incursiones en las salas de concierto españolas de efectivos procedentes de los teatros oficiales rusos siempre suelen deparar agradables sorpresas, y en esta ocasión los espectadores que llenaban el Palau habrán agradecido la oportunidad de poder gozar nuevamente de ese *Septimino Op. 20* de Beethoven que cada vez parece programarse menos, además de descubrir el “*Spirto gentil*” cantado por un oboe en el concierto de Pasculi –y constatar que el aria de Inés de *La favorita* puede convertirse en una página virtuosística para ese instrumento!– o los *divertimenti* de Glinka sobre temas de *La sonnambula*.

El arreglo de la obertura de *Jovanchina* y del aria de Varlaam –ésta ya en el capítulo de propinas– para orquesta de cámara fueron otros puntos de interés del concierto, que, sin embargo, revestía un atractivo especial a través de la actuación de **Olga Chesnokova**, una soprano de voz espléndida, notable extensión y timbre gratísimo, que más que en una Lucia un tanto precenciar en los mil y un tics de la cadencia apócrifa, arrebató al público en la brillante cavatina de Liudmila y en el arioso de Jaroslava ofrecido como regalo y cantado sin acompañamiento instrumental.

Leonid Lundstrem desde el primer atril y las intervenciones solistas del oboe **Sergei Lisenko** y de la pianista **Maria Voskresenskaya** contribuyeron decisivamente al éxito del concierto. – M. C.

Bilbao

XLVIII TEMPORADA DE LA A. B. A. O. Rossini. IL BARBIERE DI SIVIGLIA

C. Álvarez, J. D. Flórez, C. Sogmeister, E. Dara, P. Burchuladze, M. Mendizábal y otros. Dir.: Y. Abel. Dir. esc.: J. L. Castro. Palacio Euskalduna, 4 de diciembre.

Con la muy feliz puesta en escena del *Crossiniano Barbero de Sevilla* se pasaba el ecuador de la presenta temporada con toda brillantez. El reparto inicialmente anunciado así lo auguraba y si bien la mezzo Carmen Oprisanu no compareció, fue encomendado su relevo a Cristina Sogmeister, cuya actuación constituyó una grata sorpresa.

La incorporación del papel protagonista a cargo del joven barítono malagueño **Carlos Álvarez** ha demostrado con creces el porqué de su meteórica carrera. Su Figaro ha resultado un verdadero modelo interpretativo, tanto en lo escénico como en lo vocal. En el primer aspecto, hay que decir que dio vida al personaje con la simpatía, el gracejo y la naturalidad precisas. En el segundo, sorprende la sonoridad y belleza de una voz de grata frescura, proyectada con una facilidad e intensidad que a pocos cantantes es dada. Pese a su juventud, se halla en plena madurez artística.

La mezzo **Cristina Sogmeister**, que hacía su presentación en Bilbao, ofreció una interpretación de Rosina inteligente y de gran interés. Su voz de mezzo lírica, de bello color y manejada con gran maestría, resultó idónea para el rol encomendado, prodigándose con acierto en las agilidades inherentes al mismo y dando al personaje



JULIAN

Der Rosenkavalier, de Richard Strauss, por fin se estrenó en Bilbao

la vivencia precisa. Por su parte, la interpretación del tenor peruano **Juan Diego Flórez** constituyó una gratísima revelación aun habiendo encabezado ya carteles de importancia en el mundo rossiniano. Se trata de una voz de tenor típicamente ligero, con el cuerpo preciso y perfecta proyección, con la que consigue alcanzar y llenar cada rincón de la sala. Cantó siempre con gran facilidad y su presencia escénica estuvo siempre dentro de la línea jocosa y elegante que corresponde a Almaviva. Rubricó su excelente actuación con la muy feliz interpretación de la normalmente omitida "Cessa di più resistere", cuyas serias dificultades vocales fueron resueltas con un alarde de técnica vocal.

El Don Basilio de **Paata Burchuladze** suponía el interés de disfrutar de nuevo de una de las más gloriosas y potentes voces de bajo de la lírica actual. Una vez más, efectivamente, hizo gala de sus excepcionales dotes musicales y artísticas, patentes en su magnífica interpretación de "La calunnia", con la que consiguió una de las más importantes ovaciones de la velada.

A pesar de su veteranía y el gran número de sus interpretaciones del que quizá sea el personaje central del título, no pudo apreciarse en el bajo **Enzo Dara** ni la gracia interpretativa ni la voz suficiente para llevar adelante de forma satisfactoria el rol encomendado. Destacó por su bella voz y buen decir la soprano **María Mendizábal** como Berta y los barítonos **Fernando Latorre** y **Pablo Pascual** actuaron felizmente como Fiorello y el Oficial, respectivamente.

De nuevo el Coro de Ópera de Bilbao sonó a la perfección en sus cortas intervenciones y en el foso la Orquesta Sinfónica de

Euskadi alcanzó también la sonoridad y conjunción precisas bajo la dirección del maestro **Yves Abel**, con una actuación verdaderamente afortunada. Rubricó la velada el regista **José Luis Castro**, con una impactante y precisa puesta en escena sobre la base de la producción del Teatro de La Maestranza de Sevilla. - José Antonio SOLANO

R. Strauss. DER ROSENKAVALIER

A. Pieczonka, K. Rydl, D. Montague, E. W. Schulte, B. Fournier, M. Perelstein, A. Machado y otros. O. S. de Bilbao. Dir.: G. Neuhold. Dir. esc.: C. Ráth. 22 de enero.

Con una producción del Teatro de la Ópera de Ginebra y figurando en el extenso elenco artistas de diversos países, con los jóvenes valores locales cubriendo los papeles más modestos, presentó la A. B. A. O. por primera vez *Der Rosenkavalier*, de Richard Strauss.

El censo de artistas, en el que cabe incluir al propio director musical, demostró lo acertado de su elección; de esta forma, la interpretación de la soprano canadiense **Adrienne Pieczonka** (Mariscala) fue especialmente afortunada tanto en lo vocal como en lo escénico. A su voz de carácter puramente lírico y de muy bello colorido incorpora un profundo conocimiento del personaje, lo que le permite una interpretación con los movimientos escénicos precisos y excelente musicalidad.

En idéntica forma cabe pronunciarse sobre la actuación de la mezzo británica **Diana Montague** como Octavian, voz lírica muy adecuada al personaje si bien con alguna dificultad en el registro alto, que supo soslayar con inteligencia, uniendo a todo ello un

acertado desparpajo escénico. En cuanto a la soprano suiza **Brigitte Fournier**, de voz lírico-ligera, hizo gala de ajustadísimas filaturas con su materia prima, no muy extensa en cuanto a volumen, pero manejada con gran maestría. Lograron un perfecto trío en el tercer acto que resultó uno de los momentos más brillantes de la ópera.

Se había escuchado aquí en anteriores ocasiones al bajo **Kurt Rydl** y esta vez sorprendió por su Barón Ochs, en el que pudo apreciarse la importante extensión de su voz, siempre uniforme desde las notas más graves a las más agudas: de nuevo otro especialista que llevó adelante el rol encomendado con gran éxito tanto en lo vocal como en lo escénico.

El barítono **Eike Wilm Schulte**, que hacía el Faninal, exhibió una voz bien colocada pero un tanto rudimentaria en cuanto al colorido, lo que fue suplido con su conocimiento de la partitura y el movimiento escénico. Supo verdaderamente a poco la intervención del tenor **Aquiles Machado** como Cantante Italiano; lo hizo admirablemente, luciendo su voz perfectamente impostada, de bello timbre y fácil emisión. Queda la esperanza de verlo en breve en una próxima *Traviata*.

Del resto del extenso reparto hay que destacar a la mezzo **Mabel Perelstein**, que agradó una vez más, ahora como Annina. A su lado, la presencia de un buen número de jóvenes valores locales, a quienes acertadamente se les ha brindado esta oportunidad. El Coro de Ópera de Bilbao ha resultado muy suficiente para su corto cometido y cabe destacar a la Sinfónica de Bilbao por su trabajo a las órdenes de **Günter Neuhold**, cuya dirección ha resultado magnífica.

Con la escenografía de **Christian Fenouillat** se consiguió llevar adelante en toda su amplitud la comedia, que resulta muy entretenida y cambiante. Las concepciones giratorias del escenario han hecho presagiar lo mucho que podrá ofrecer éste por su amplitud y posibilidades técnicas.

Por último, hay que resaltar la buena acogida de esta representación a la vista de los calurosos aplausos que el público le prodigó al término de la representación. - J. A. S.

TEATRO ARRIAGA

Chapí. EL REY QUE RABIÓ

J. Elías, C. González, E. Sánchez, L. Álvarez, L. Varela, A. Zárraga, J. Ferrer y otros. Asoc. Coral Rossini. O. S. de Bilbao. Dir.: G. Sierra. Dir. esc.: L. Iturri.

Guerrero. LOS GAVILANES

F. Gallar, M. Martín, I. Jordi, M. Luezas, L. Varela, J. L. Gago, H. Dueñas y otros. Coro de la Soc. Coral. O. S. de Bilbao. Dir.: L. Remartínez. Dir. esc.: F. Matilla. 28 de diciembre.

Coincidiendo con las fiestas navideñas y dentro del prolongado Ciclo Cultural que se extenderá hasta finales del mes de

mayo, la dirección del Teatro Arriaga ha puesto en escena dos zarzuelas verdaderamente representativas del género que tanta aceptación tiene aquí. Hay que celebrar esta iniciativa, tanto como lo han hecho sus seguidores con su masiva afluencia. Salvo en la etapa en que el estado físico del teatro no lo permitía, siempre se han programado durante el período navideño estas representaciones, cuya continuidad se agradece sobremanera.

La primera fue una coproducción del propio Teatro Arriaga y el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, con puesta en escena del malogrado **Luis Iturri**. Resultó a todas luces una representación muy digna, en la que el tenor **Jorge Elías** lució su depurada técnica, que le permite cantar con gran facilidad. La soprano **Carmen González** lo hizo dentro de una gran línea y con gran entrega y el tenor **Emilio Sánchez**, en su difícil e ingrato cometido como Jeremías, no tuvo ocasión de mostrar sus dotes en la medida que hubiera sido de desear.

El resto del numeroso reparto fue integrado por intérpretes que consiguieron dar en cada caso la precisa vivencia a sus diversos roles. A destacar la Agrupación Coral Rossini, formada por voces frescas que cantaron con gran musicalidad, y en el foso la Sinfónica de Bilbao con espléndida sonoridad y disciplina bajo la batuta de **Gorka Sierra**, director de la Sociedad Coral, a quien fue agradable ver en el podio como director musical.

La segunda zarzuela fue una producción del Campoamor de Oviedo, con **Francisco Matilla** al frente de la dirección escénica, que ha resultado asimismo satisfactoria. Entre los intérpretes cabe destacar en primer lugar como Adriana a la soprano **Milagros Martín**, que lució una voz muy bien impostada y de fácil proyección. Cantó con temperamento, naturalidad y expresividad, lo que le valió la ovación más importante de la velada al finalizar el dúo con Rosaura.

Gustó el tenor **Ismael Jordi** en la romanza "Flor roja", que



Milagros Martín, incombustible intérprete de zarzuela

PHILIPS

Classics

Jessye Norman

El nuevo disco de la gran dama de la ópera



Michel Legrand:

I was born in love with you

The summer knows; Dans ses yeux; Je vivrai sans toi; What are you doing the rest of your life?; I was born in love with you; Les parapluies de cherbourg, etc.

Jessye Norman, soprano

Michel Legrand, piano

R. Carter, bajo; G. Tate, batería

1CD 00289 456 65429

Brava Jessye

Lo mejor de Jessye Norman

(Incluye: 4 últimos lieder de Richard Strauss y el himno de los juegos olímpicos de Atlanta)

2CD 00289 454 69324



Schoenberg

Erwartung

Canciones de cabaret

Metropolitan Orchestra

James Levine

1CD 00289 426 26126



A Universal Music Company

<http://www.philclas.com>

cantó con musicalidad y sentido, inhibiéndose parcialmente en el concertante final del segundo acto. Por su parte, el barítono **Federico Gallar** estuvo más acertado en la romanza inicial, con la que fue muy aplaudido, que en pasajes de mayor tirantez y dificultad de tesitura. La soprano **Mónica Luezas** no tuvo dificultad en la interpretación de Rosaura, personaje que no ofrece muchas posibilidades de lucimiento. También aquí el resto del reparto resultó muy eficaz, logrando en todos los casos transmitir adecuadamente los diferentes personajes encomendados. Un coro mermado de componentes de la Sociedad Coral resultó muy suficiente para la feliz interpretación de la obra y la Sinfónica de Bilbao logró también con creces rubricar con su intervención la velada, esta vez bajo la acertada batuta del maestro **Luis Remartínez**. Ambas representaciones, como se ha dicho, fueron muy del agrado del público, que se volcó en continuados aplausos. -J. A. S.

Córdoba

Puccini. TURANDOT

L. Niculescu, G. Merighi, P. Pace, S. Fontana y otros. O. de Córdoba. Dir.: A. Cavallaro. Dir. esc.: S. Frisell (sobre Ponnelle). Palacio de Deportes, 22 de octubre.

De palacio chino a palacio de deportes. Delicado y peligroso asunto éste de llevar la ópera a grandes recintos deportivos, por mucho que en ello se empeñen algunos -tres- mercantilizados y caducos tenores. Sin embargo, y dentro siempre del despropósito consustancial al hecho, la vistosa, convencional y eficaz producción de *Turandot* del Teatro de La Maestranza procedente de La Fenice logró salir airosa de su multitudinario encuentro con el público cordobés a pesar de la mediocre -que no infame- acústica del Palacio de Deportes de la capital gongorina.

Más de cuatro mil personas se enfrascaron en la gélida historia de amor de esta deportiva princesa Turandot. A pesar de su tufillo a restaurante chino, la añeja escenografía diseñada por el siempre genial **Jean-Pierre Ponnelle** funcionó a las mil maravillas. El suntuoso vestuario, la puntillosa dirección de escena de **Sonja Frisell**, el buen hacer de un solvente equipo vocal, la renuncia a la amplificación del sonido y la cuidada puesta a punto efectuada por un eficiente equipo técnico coordinado por **Giuseppe Cuccia** lograron el éxito de tan popular representación.

A pesar de ciertas carencias en el registro grave, la soprano rumana **Laura Niculescu** construyó una creíble y bien perfilada princesa Turandot. Desde su impactante y gla-



La producción de Ponnelle de *Turandot* llegó al Palacio de los Deportes de Córdoba, congregando a 4.000 personas

cial "*In questa reggia*" hasta la ternura final del dúo de amor con Calaf, su encarnación plasmó con nitidez la espectacular transformación del personaje. El muy veterano tenor **Giorgio Merighi** defendió a sus jóvenes 62 años un equilibrado Calaf cargado de lenguaje, prestancia y entidad. Su célebrima "*Nessun dorma!*" mantuvo una fina y puccinianísima línea de canto, aun cuando el brillante y famoso Si natural que culmina el aria se deslizara arbitrariamente a través de un poco ortodoxo pero socorrido portamento.

El emotivo personaje de Liù es un rol que le va como anillo al dedo a **Patrizia Pace**. El exquisito y sensible "*Signore, ascolta*" de la soprano turinesa estuvo articulado en una hermosísima línea vocal, con unos filados a lo Caballé apoyados en un timbre hermoso y un *fiato* de gran amplitud. Luego, en el tercer acto, la sobresaliente clase de su muy cuidado y pulido "*Tu, che di gel sei cinta*" logró conmovir incluso a la mismísima y gélida Turandot.

Todos los demás personajes de esta representación se movieron siempre dentro de un nivel propio de gran teatro. **Sergio Fontana** defendió con aptitudes al anciano Timur, así como el trío responsable de encarnar las siempre incordiantes Máscaras. **Manuel de Diego** fue un Emperador exento de la acostumbrada voz de vieja que suele afrontar este papel.

Los coros cumplieron con simple discreción su importante cometido. Muy mal la banda interna y bien la Orquesta de Córdoba, quizá el conjunto que más acusó la menguada idoneidad acústica del deportivo espacio. El maestro **Angelo Cavallaro** dirigió sin pena ni gloria. La entusiasta respuesta del público cordobés no hizo sino atestiguar la sequía operística que actual-

mente padece Córdoba tras varios años de sobresaliente actividad lírica en su hoy desaprovechado Gran Teatro. -Justo ROMERO

Jerez de la Frontera

Bach. ORATORIO DE NAVIDAD

M. C. Kiehr, W. T. Brummelstroete, M. Beekman, J. Draijer. Orquesta del Siglo XVIII. Coro de Cámara de Holanda. Dir.: F. Brüggen. Teatro Villamarta, 18 de diciembre.

Tenue e introspectivo, sereno y palpitante a un tiempo fue el conmovedor *Oratorio de Navidad* dirigido por **Frans Brüggen** en Jerez de la Frontera. Frente al nervio de otros directores, el maestro holandés propone la verdad de unas lecturas que parecen establecer un puente directo con el compositor descartando todos los postizos que se han ido adhiriendo en los 250 años transcurridos desde su muerte. Sentado en el podio, sin aparentemente hacer casi nada, Brüggen organiza la gran partitura navideña bachiana con tanta clarividencia como sabiduría y emoción. Lejos de cualquier aspaviento, prefiere concentrar sus fuerzas en calibrar y articular una visión parca y efusiva a un tiempo, en la que todo cobra relieve y razón de ser. Brüggen dispuso de unos solistas vocales e instrumentales de primer orden. La soprano argentina **María Cristina Kiehr** entusiasmó y sobrecogió con su muy celestial cometido. En la imitativa y deliciosa aria "*Flösst mein Heiland*" de la cuarta cantata contó con la extraordinaria colaboración del oboe solista de la estupendísima Orquesta del Siglo XVIII, conjunto que hizo un verdadero derroche de virtuosismo instru-

mental, empaste, equilibrio y buen hacer artístico. La adecuada mezzosoprano **Wilke te Brummelstroete**, el estupendo tenor **Marcel Beekman** y el sólido bajo **Jelle Draijer** completaron el cuadro solista. Junto a ellos, el formidable Coro de Cámara de Holanda hizo nuevamente gala de sus bien probadas cualidades. –J. R.

Puccini. LA BOHÈME

M^a J. Martos, L. Dámaso, M. Rodríguez, C. Bergasa, J. J. Rodríguez, M. López Galindo. O. Arthur Rubinstein. Dir.: K. Khan. Dir. esc.: R. Laganà. T. Villamarta, 23 de enero.

El Villamarta ha apostado, en su decidida tesis de defender las voces españolas, por un reparto vocal genuinamente nacional para *La bohème* que ha presentado como primer título del año 2000. Curiosamente, este equilibrado y notable conjunto de voces españolas fue lo mejor de esta convencional y abigarrada producción traída del Teatro Massimo Bellini de Catania.

Frente a la pobre y rutinaria dirección escénica del italiano **Roberto Laganà**, y la deficiente y poco estimulante batuta del estadounidense **Kamal Khan**, los cantantes lograron salvar una representación a todas luces ayuna de interés escénico y de calidad sinfónica.

La valenciana **María José Martos**, que tiene bien rodado el rol de Mimì, sedujo a todos con su convincente y sincera recreación de la tímida costurera, papel que, anímicamente, le va como anillo al dedo. Desde “*Mi chiamano Mimì*” hasta la dramática escena final –dicha con palabras que eran puro teatro–, su actuación fue un notable cúmulo de buen hacer.

Contó con el Rodolfo entregado y brillante de **Luis Dámaso**, una voz de amplio y carnoso registro medio, en muchas ocasiones bellísimo y siempre cálido, que ganará enteros cuando logre colocar adecuadamente la emisión, que, al cambiar de registro, perjudica seriamente la homogeneidad de timbre y de color. Cuando logre solventar este asunto, Dámaso podrá devenir heredero de algunos grandes tenores de los años sesenta. Su “*Gelida manina*” alcanzó un clímax ciertamente elevado, como el dúo de amor con Mimì, que supuso uno de los momentos cumbres de la función.

La cada día más reconocida soprano vallsolletana **María Rodríguez** supuso una Musetta de armas tomar, de vocalidad ciertamente espectacular y una presencia escénica no menos brillante. Su enamorado y celoso Marcello fue asumido por el siempre excelente barítono **Carlos Bergasa**. La poderosa y profunda voz de bajo de **Miguel López Galindo** –otro cantante español de fuste– sirvió un Colline de verda-

dera entidad, ennoblecido por la estupenda interpretación del aria “*Vecchia zimarra*”. Los barítonos andaluces **Juan Jesús Rodríguez** –un lujoso Schounard– y el veterano **Luis Villarejo** –quien hizo doblete con los papeles de Benoit y Alcindoro– completaron el equilibrado elenco vocal. Francamente mal la orquesta Arthur Rubinstein, que flaco favor hace a la memoria del inolvidable pianista que la nomina. Siempre dentro del ámbito no profesional, cabe subrayar las solventes intervenciones del coro titular del Teatro Villamarta y de la Escolanía Los Trovadores. –J. R.

Madrid

TEATRO REAL

Chapí. MARGARITA LA TORNERA

E. Matos / C. Weidinger, Á. Blancas / M. De Loa, M. Rey-Joly, P. Domingo / M. Olano, A. Ódena / I. Pons, S. Palatchi / A. Echeverría. O. S. de Madrid. Dir.: L. A. García Navarro. Dir. esc.: E. Sagi. 13 y 14 de diciembre.

La recuperación de una ópera española es un motivo de satisfacción para el mundo de la lírica, y más aún cuando se han empleado cuantiosos medios y se ha

contado con unos intérpretes de verdadera categoría. Sin embargo, habría que preguntarse por el criterio que prima en la resurrección de estas obras. El fracaso con *Los amantes de Teruel* fue un duro aviso, y puede ocurrir que *Margarita* vuelva pronto a la tierra que la cubrió.

Se trata de un título muy irregular, con una partitura que busca y busca, en la que casi todo queda en boceto, o como decía un espectador, un permanente y desasosegante *esfuerzo interruptus*. Es una obra de enorme dificultad y escaso lucimiento –Don Juan–; con personajes apenas esbozados –Don Lope–; o de desequilibrada presencia –Gavilán–; que orquestalmente posee algunos elementos de enjundia innegable, aquéllos que recuerdan más a Wagner, Puccini o al Gounod de *Mireille*. Estos experimentos tan caros deberían planearse primero en versión de concierto, como ocurrió con el *Merlín* de Albéniz, y después, si lo merece, la escenificación.

Emilio Sagi condujo el espectáculo de forma irregular, como la obra misma. Sobresalieron el primer y último cuadro de los actos extremos por su austeridad y la belleza de un decorado oscuro roto por algunas rendijas de luz de gran efecto. El



Plácido Domingo en una escena de *Margarita la Tornera*

acto central, el más trabajado sin duda, resultó confuso, con una serie de detalles que el público no acabó de entender. Estupenda la aportación de todos los cantantes ante una tan difícil empresa, en especial **Plácido Domingo**, que demuestra, una vez más, su entrega a la ópera sin nada que añadir a su histórica carrera. La voz sonó fresca y joven, y aunque él no lo crea, todavía puede interpretar al protagonista de *La bruja de Chapí*, y otro gallo hubiera cantado. Muy buena la construcción del personaje protagonista que realizó **Elisabete Matos**, luciendo una voz de gran belleza y pulcritud, a pesar de los agudos añadidos por la autoridad competente.

Ángeles Blancas cantó la endiablada parte de Sirena, especialmente la zarabanda, prodigio de dificultad y falta de belleza, con una entrega digna de mejores empresas, pero consiguió dar carne a un papel de cartón. El larguísimo rol de Gavilán, trasunto del Leporello mozartiano, no acaba de cuajar por la falta del lado cómico o irónico que lo redondee. **Stefano Palatchi** estuvo excelente, y en menor medida **Alfonso Echeverría** en el segundo reparto. Lo mismo puede decirse de **Christine Weidinger**, segunda protagonista, y de **Marcela de Loa**, la Sirena.

El Don Lope, menos que un boceto, lo interpretaron con dignidad **Ángel Ódena** e **Ismael Pons**, aunque con mejores medios el primero. **Miguel Olano**, segundo Don Juan, bastante discreto, sin olvidar las dificultades anteriormente señaladas. Coro y Orquesta dirigidos por **García Navarro** mantuvieron un nivel de corrección no exento de desajustes y nervios, especialmente el día 14. El público aplaudió con discreción, más a los intérpretes que a la obra en sí, que, por otra parte, se dio llena de cortes por todas partes. - F. G.-R.

Concierto-Homenaje a Alfredo Kraus

C. Oprisanu, A. Machado, E. Matos, J. Aragall, L. Aliberti, P. Domingo. O. F. de Madrid. Dir.: E. García Asensio y P. Domingo. 7 de Enero.

Al margen del escándalo por improvisación en la organización y la nula comunicación, desde el punto de vista artístico las intervenciones generosas de todos los cantantes alcanzaron un alto grado de creación.

Carmen Oprisanu tuvo que bregar con la peor parte del griterío y abucheo, que no iba para ella, pero que determinó inevitablemente la inseguridad con que interpretó "*Parto, parto*" de *La Clemenza*, pero que mejoraría en sus dos intervenciones siguientes. **Aquiles Machado** dejó literalmente boquiabierto al público en sus tres intervenciones: *Rigoletto*, *Tosca* y un "*Pour-*



El homenaje del Real a Kraus acabó en polémica

quoi me réveiller" que se hizo carne en su maestro Kraus. **Elisabete Matos** trazó una muy buena Mimì. La escena final de la donizettiana *Anna Bolena* fue un verdadero alarde de agilidad en la coloratura por parte de **Lucia Aliberti**, no tan centrada en el "*Vissi d'arte*" de la *Tosca* de Puccini. El arte del tenor catalán **Jaime Aragall** dejó su sello inolvidable en una afición madrileña que le ha escuchado muy poco, pero que se emocionó profundamente con "*No puede ser*" de *La tabernera del puerto* cantado desde lo más hondo de sí. Finalmente **Plácido Domingo** accedió a cantar, fuera de programa, una "*Madrileña bonita*" que arrebató al público. Dirigieron una orquesta dócil **Enrique García Asensio** y el propio Domingo. - F. G.-R.

Penderecki. SIETE PUERTAS DE JERUSALÉN

B. Harasimowicz-Hass, M. Nicolesco, J. Rappé, A. Zduńkowski, M. Hölle, B. Carmeli. O. S. de Madrid. Dir.: K. Penderecki. 9 de enero.

Dirigido por el propio autor, se presentó en Madrid, dos años exactos después de su estreno en Jerusalén con gran éxito entonces e igual resultado en esta ocasión. Se trata de una partitura monumental, aunque le falta la chispa de la genialidad con que se construyen las obras maestras; muy ruidosa y brillante, pero con escaso contenido.

El quinteto solista interpretó sus cometidos con gran soltura y pulcritud, sin especiales alardes, que tampoco la obra exige. **Boris Carmeli** se alzó con la mayor gloria vocal al narrar su parte con una fuerza, un misterio y, sin duda, una musicalidad proveniente de las mismas palabras, realmente sobrecogedoras. La orquesta de la Comunidad de Madrid se lució, demostrando ser un conjunto sólido cuando tiene una batuta digna de tal nombre. Muchos de los que han criticado a **Penderecki** por sus ensayos vanguardistas se sumarán ahora a aquéllos que le critican



Penderecki presentó obra en el Real

por su música reaccionaria. Inventar el futuro es un trabajo difícil. Las tendencias cambian constantemente y lo que ayer era la fórmula de éxito hoy puede ser causa de la más absoluta ruina. Por eso hay que aplaudirle y admirarle, pues ha demostrado, a lo largo de su carrera, una voluntad de evolución constante de la que sólo pueden presumir unos pocos. No se puede acusar a nadie de mirar a su pasado porque así es como se construye la historia. - Federico HERNÁNDEZ VILLALBA

TEATRO DE LA ZARZUELA Recital NATHALIE STUTZMANN

Obras de Schubert, Strauss, Debussy y Poulenc. I. Södergren, piano. 20 de diciembre.

Para que una velada de *Lieder* consiga embrujar tiene que producirse una íntima fusión entre dos espíritus, el del compositor y el del intérprete, y la energía musical que se genera mediante esa delicada simbiosis ha de contagiarla el cantante a su auditorio. No es un cometido nada sencillo, ya que, además de las dificultades vocales propias de este género, cada *Lied* es un retazo de realidad transformado en música, y sólo a través de una profunda interiorización se puede verter con fidelidad ese instante vital

tanto musical como interpretativamente. Nathalie Stutzmann posee ese don de exprimir cada canción hasta su última gota, y así lo hizo en el recital que ofreció en el Teatro de La Zarzuela. Con su hermosa voz de timbre aterciopelado, la cantante francesa escogió una primera parte en la que interpretó una selección de canciones de Schubert y los *Acht Lieder* de Strauss. Aunque se podría objetar que se trataba de una elección algo dispersa, Stutzmann sirvió cada pieza con un sentido de la musicalidad asombroso, un dominio perfecto de la prosodia y una línea de canto de gran pureza.

Incluso brilló más en los autores franceses de la segunda parte, ya que tanto en las *Cinq Mélodies* de Debussy como en las *Chansons Villageoises* de Poulenc, rebosantes de ritmo y frescura, la ductilidad de su voz y su enorme capacidad comunicativa resultaron irresistibles. Las propinas pusieron un glorioso colofón a la velada; la cantante se entregó con pasión en *Les chemins de l'amour* y en los cantos judíos de Shostakovich.

Al piano, Inger Södergren no se limitó a acompañar, sino que en algunos momentos, especialmente en las canciones francesas, supo insuflar vida propia a las composiciones. - Sergio PORTO

AUDITORIO NACIONAL Musorgsky. CANTOS Y DANZAS DE LA MUERTE R. Holl. ONE. Dir.: W. Weller. 17 de diciembre.

Entre fragmentos del ballet *Romeo y Julieta* de Chaikovsky y la *Cuarta Sinfonía* de Beethoven, los *Cantos y danzas de la muerte* de Musorgsky aparecían como el plato fuerte en un programa infrecuente en la ONE. Una obra de importante enjundia exige un intérprete con medios muy importantes, tanto vocales como expresivos, y un director que esté a la altura de estas mismas exigencias. Pues bien, si Walter Weller tradujo con inspiración esta difícil página y los profesores de la Orquesta Nacional respondieron con desigualdad pero con corrección, no puede decirse lo mismo del barítono Robert Holl. Sí mostró grandes dosis de concentración y entrega; sin embargo no conectó con el auditorio y la tensión original se tornó en monotonía provocando el aburrimiento, lo que resulta paradójico al poseer una voz adecuada y haciendo una lectura aparentemente correcta. No hubo transmisión y esta tremenda partitura pasó sin pena ni gloria. - Daniel LOSADA

TEATRO MONUMENTAL Haydn. LA CREACIÓN


Ópera Estudio Internacional de la Ópera de Zurich

Directores: Erkki Korhonen y Ulrich Peter

El Ópera Estudio Internacional de Zurich ofrece a jóvenes talentos del canto con estudios finalizados una excelente preparación para el mundo profesional de la ópera. Las audiciones para el año académico 2000 / 2001 tendrán lugar a partir de abril de 2000.

Más información en:

Ópera Estudio Internacional
Renate Blum, Falkenstrasse 1
CH - 8008 Zurich
Fax: 41 1 268 64 37

OPERNHAUS  ZÜRICH



Gran Teatre del Liceu

La Fundación del Gran Teatre del Liceu convoca audiciones para las siguientes plazas en la



ORQUESTA SINFÓNICA Y CORO DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

(Director Musical: Bertrand de Billy)

ORQUESTA:

Fechas de las audiciones

1 Concertino: 10 de abril del 2000
Violines II: 17 de abril del 2000
Trompeta solista: 30 de abril del 2000

CORO:

Fechas de las audiciones

Bajos: 9 de mayo del 2000
Tenores: 11 de mayo del 2000
Sopranos: 15 y 16 de mayo del 2000
Barítonos: 17 de mayo del 2000



Las candidaturas y el CV deben dirigirse como máximo 10 días antes de cada audición a la Fundación del Gran Teatre del Liceu (Dirección Musical)
Rambla, 51-59; 08002 Barcelona

Información:

Tel.: + 34/93 485 99 60 Fax: + 34/93 485 99 97 <http://www.liceubarcelona.com>

S. Rubens, R. Romei, M. Marquardt. C. y O. de RTVE.
Dir.: H. Rilling. 2 de diciembre.

Magnífico resultado el obtenido por **Helmut Rilling** en la ejecución de *Die Schöpfung* de Joseph Haydn con una batuta serena y firme. La soprano **Sibylla Rubens**, por su parte, triunfó no solo por su importante voz, sino que además mostró una gran fuerza interpretativa y capacidad de comunicación, derrochando delicadeza y lirismo en todas sus intervenciones en el oratorio.

Markus Marquardt contribuyó al éxito del concierto con una voz de amplia tesitura, potente y expresiva que cubrió perfectamente los registros central y grave. El tenor **Rolf Romei** resultó poco convincente a pesar de los suficientes medios vocales; se mostró débil en todas sus intervenciones llegando a deslucir los momentos cantados con sus compañeros. Su intervención fue una estricta ejecución en lugar de una interpretación.

La Orquesta y el Coro de RTVE ofrecieron una versión vigorosa y entusiasta de este extraordinario oratorio. – **Manuel GUERRERO**

Gran Gala Lírica 2000

G. Orozco, J.-C. Bae, A. Gandía, S.-W. Kang, R. Esteves, C. Serrano, O. Mykytenko, S. Pastrana. O. de la RTVE.
Dir.: E. García Asensio. 14 de enero.

Un nivel aceptable el de esta gala lírica en la que actuaban algunos de los premiados en varios de los más recientes concursos de canto españoles, siempre acompañados por la batuta de **García Asensio**. Entre las nuevas voces destacó por volumen, caudal, anchura lírica y temperamento, la del tenor **Guillermo Orozco**, ganador del Pedro Lavirgen de Priego, con control del aliento, dominio del *legato* y cuidado estilístico. En el aria de *Luisa Miller* perdió a veces el apoyo correcto.

Características casi contrarias se percibieron en el coreano **Jae-Chul Bae**, primer galardón en Bilbao: voz pequeña, de emisión un tanto estrangulada, pero igual, bien manejada. Cantó correctamente, sin emoción, el aria de *Lucia*. También tenor, el alicantino **Antonio Gandía**, ganador del Kraus, exhibió su timbre pastoso de lírico puro, su facilidad en la zona alta –muy en el estilo de su antiguo maestro, el citado cantante canario–, pero estuvo falto de empuje y vibración en el fraseo en *La tabernera del puerto*. Cerraba este capítulo tenoril el madrileño **Ángel Rodríguez**, un lírico-ligero de voz limitada en timbre, en extensión y en volumen, pero usada inteligentemente.

Buen aspecto el de la voz un tanto engolada del bajo –más bien bajo-barítono– coreano **Soon-Won Kang**, segundo premio en el Kraus –no en el Aragall, como rezaba



Sandra Pastrana, triunfadora del Manuel Ausensi

el programa–, que abusó bastante del tremendismo en su versión de la serenata de Mefistófeles de *Faust*. El barítono brasileño **Rodrigo Esteves**, primer premio en el concurso Guerrero, posee un brillante timbre próximo a lo tenoril. Ha de asegurar la posición a fin de evitar los vaivenes de la emisión. Lo mejor, el espléndido agudo final de la entrada de Juan en *Los gavilanes*.

Más bien discretas las tres damas. **Carmen Serrano**, segundo premio en el Lavirgen, soprano lírica, apuntó cosas de interés, pero la tremenda aria que eligió, “*Come scoglio*”, de *Così fan tutte*, reveló su escaso peso en graves y centro y sus irregularidades de emisión. Lo más destacado de la intervención de la ucraniana **Olga Mykytenko**, premio extraordinario del Viñas, fue la *messa di voce*, filado incluido, del final de “*Ah, fors'è lui*” de *La traviata*. El instrumento, de lírico-ligero, queda algo perjudicado, pese a la facilidad del agudo, con frecuencia estridente, por problemas de entona-

ción. Muy deslucido el *Mi bemol* sobreagudo de cierre de “*Sempre libera*”. Por último, **Sandra Pastrana**, primer premio en el Manuel Ausensi, evidenció buena línea lírica, *legato* irregular, también dudosa afinación y expresividad alicorta. – **Arturo REVERTER**

Mahler. CUARTA SINFONÍA

R. Alexander. O. RTVE. Dir.: A. Rahbari. 20 de enero.

Con una magistral dirección del maestro **Alexander Rahbari** se pudo escuchar nuevamente la *Cuarta sinfonía* de Mahler con la que el compositor volvía al modelo clásico de los cuatro movimientos. Rahbari dirigió con gran conocimiento de la poética sinfónica mahleriana y llevó a la Orquesta de la RTVE con gran autoridad y exquisita sensibilidad, lo que redundó en el éxito del concierto.

Roberta Alexander, si bien pareció mostrar una cierta inseguridad al comienzo, posteriormente fue integrándose en el cuarto movimiento “*Des Knaben Wunderhorn*”, haciendo gala de una excelente forma interpretativa y una atractiva y luminosa voz, que pudo exhibir en una extensa tesitura, lo que, unido a su presencia escénica, condujo a espléndidos resultados finales. El público disfrutó ampliamente y lo demostró con largos aplausos. – **M. G.**

C. D. M. C.

Canciones líricas rusas y españolas del siglo XX
Obras de Á. Barja, D. Shostakovich, D. Kabalewski, G. Sviridov y E. López de Saa. V. Karimi, bajo. E. López de Saa, piano. 17 de enero.

Karimi posee una voz cálida y dulce, una técnica esmerada que le sirvió para interpretar los endiablados pasajes que impone la escritura de Kabalewski o Barja, pero sobre todo demostró una sensibilidad y una musicalidad asombrosas. Karimi confesó, antes del recital y en perfecto caste-



Una escena del *Faust* ovetense, con dirección de **Giorgio Paganini**

llano, que eran difíciles de cantar y de oír; habló de la influencia de lo español en la música rusa y viceversa y, poco a poco, se fue introduciendo en el mágico mundo de los sonidos. Con la simplicidad del que sabe que va a ser comprendido, Karimi se quitó por unos instantes la careta del artista y mostró el lado más humano de la música. Hizo participar al público de sus sensaciones y creó un ambiente vedado hoy en día por la orla de gravedad con que se rodea la música. Para terminar, después de haber cantado con excesiva gravedad canciones populares españolas, sacó de su repertorio la célebre canción *Los remeros del Volga* y una romanza popular rusa. **López de Saa** se mostró correcto en todo, aunque en algunos momentos trató el piano con excesiva dureza y poca profundidad. - F. H. V.

IGLESIA DE SAN JERÓNIMO EL REAL

Monteverdi. VÍSPERA DE LA BEATA VIRGEN

Solistas y Coro de La Capella Reial de Catalunya. Le Concert des Nations. Dir.: J. Savall. 13 de diciembre.

Con un concierto para el recuerdo ha cerrado el año de actividades musicales la Fundación Caja Madrid. Desde octubre de 1988 en que la grabó, **Jordi Savall** no había vuelto sobre esta obra maestra del primer barroco, el *Vespro della Beata Vergine*. Con unos intérpretes vocales e instrumentales que le leen el pensamiento, Savall dio, una vez más, muestras de su genio musical.

El director escogió para esta ocasión, lo que se considera como Segundas Vísperas para cantarse en la fiesta de Santa Bárbara, prescindiendo del primer y más sencillo *Magnificat*. La acústica, un poco seca para una iglesia y para una obra que pide y exige las reverberaciones de las bóvedas de un gran templo de tipo catedralicio, no impidió disfrutar al público -que la llenaba completamente-, de la asombrosa precisión y delicadeza de los instrumentistas de Le Concert des Nations; aún mejor, si cabe, que las prestaciones del coro, y de una espiritualidad asombrosa por la ausencia de amaneramiento, fueron las intervenciones de los solistas. Todos merecen ser citados aunque se destaque solamente la belleza y exquisitez de las voces sopranos de **Elisabetta Tiso**, **Monica Piccinini** y **Lia Serafin**. Lástima que un acontecimiento cultural de esta magnitud no pueda ser disfrutado por un mayor número de personas. Un solo lunar: la espantosa traducción del verso latino del programa de mano, que al menos incluía un interesante y documentado artículo. - F. G.-R.

Oviedo

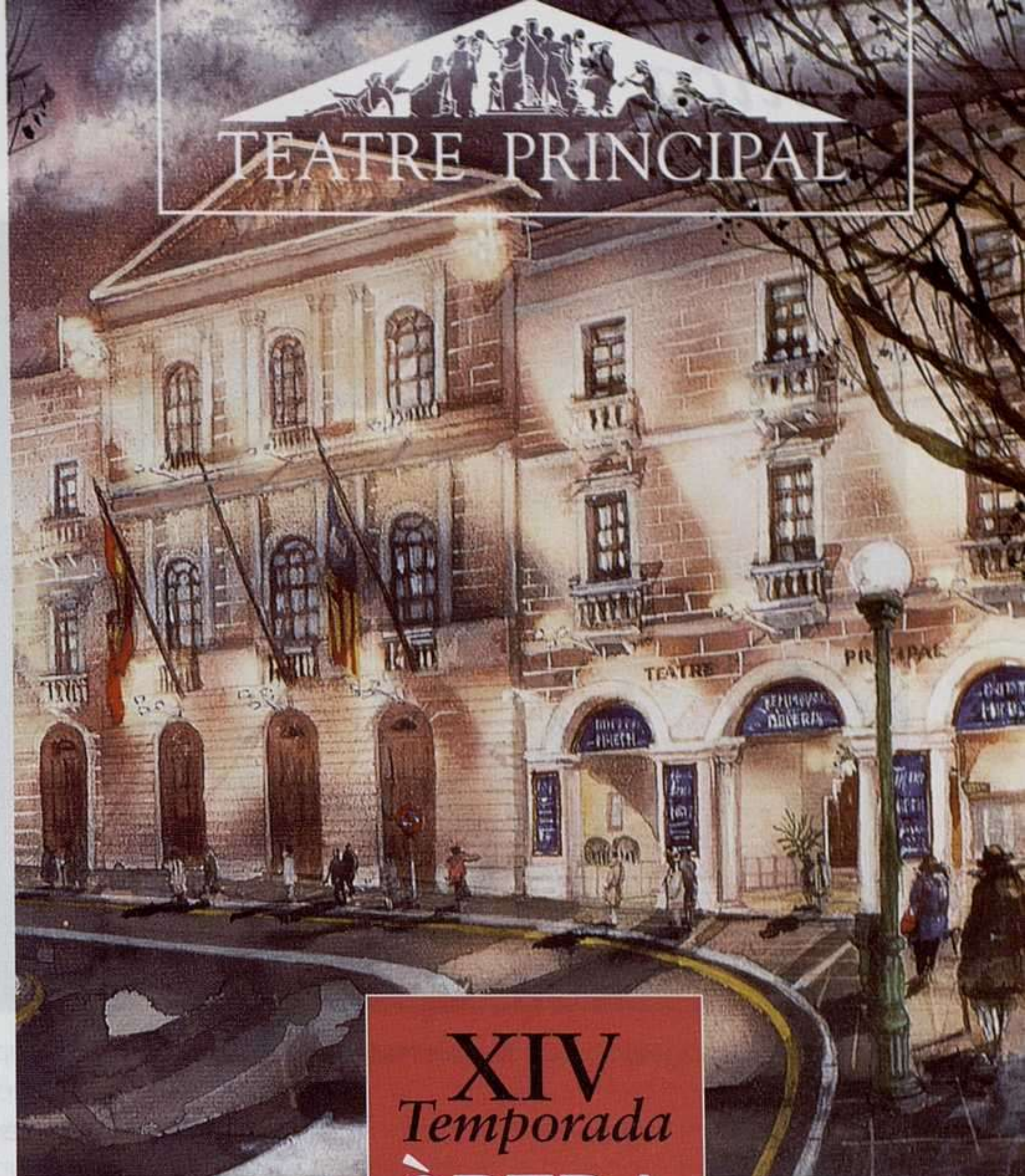
52 TEMPORADA DE OPERA

Gounod. FAUST

J. Bros, G. Grimsley, A. M^a González, M. Bronikowski, J. Sánchez Caso y otros. Dir.: E. Herrera. Dir. esc.: G. Paganini. Teatro Campoamor, 9 de diciembre.

Los más que ajustados presupuestos que maneja la Temporada de ópera ovetense obligan a trabajar, en más de una ocasión, al filo de la navaja. De ahí que una de las asignaturas pendientes de este ciclo operístico sea el recuperar un nivel homogéneo en todos los títulos y, también, volver a cuidar el apartado de las producciones que, en esta edición, salvo el *Julio César* que abrió temporada, han supuesto un retroceso manifiesto.

En este sentido, la reposición de *Faust*, en una acartonada producción de 1993, realizada en colaboración con Las Palmas y el Teatro Principal de Palma de Mallorca, sólo se



XIV
Temporada
ÒPERA
2000

DON GIOVANNI

W. A. Mozart

5 i 6 de febrer

TOSCA

G. Puccini

29 i 31 de març - 2 d'abril

I PURITANI

V. Bellini

26, 28 i 31 de maig

CONCERT

Messa di Requiem

G. Verdi - 10 de juny

Carrer de la Riera, 2A. 07003 Palma
Oficines: tel. 971 713 346 - fax 971 725 542
Taquilla: 971 725 548
<http://www.teatreprincipal.com>
e-mail: teatreprincipal@cim.net



Consell de Mallorca
Cultura i Joventut



Enrique Baquerizo, Ángeles Blancas y Reinaldo Macías, en la *Manon* de Oviedo

comprende como un juego de equilibrio presupuestario. Y no es que el montaje haya envejecido. El gran problema que presenta está en su manifiesta incapacidad para potenciar el discurso narrativo de la ópera de Gounod. La escenografía de **Ángel Colomina** es un absurdo batiburrillo de números *kitsch* sin ningún criterio. Y uno no sabe dónde escoger entre tanto desatino: a excepción del gabinete del inicio del primer acto, o de la apoteosis del lamé dorado de la Noche de Walpurgis, poco más merece ser tenido en cuenta, a no ser peyorativamente.

Sí que se apreció, sin embargo, una mejora en el vestuario, el de la película *El Gattopardo* de Visconti, frente a los figurines pretendidamente medievales que se emplearon seis años atrás. También es necesario constatar el buen trabajo que, en líneas generales, realizó **Giorgio Paganini**, con un cuidado tratamiento de los personajes principales y también del coro. Paganini es consciente de los elementos con que cuenta, y a partir de ello establece criterios muy adecuados de trabajo. Y obtiene resultados realistas, sobrios, pero que al menos no provocan situaciones estúpidas, salvo en el vals, totalmente inoportuno en su planteamiento.

En el reparto destacó, una vez más, el Fausto de **José Bros**. Mejoró notablemente su anterior interpretación del personaje en Oviedo, hace seis años. Un timbre adecuado, emisión segura y una cada vez mayor fortaleza en el centro caracterizaron su actuación. Bros hace un Fausto creíble, cómodo y natural. Toda una lección. Lo contrario que el artificio de **Greer Grimsley**, que trazó un Mefistófeles a base de gestos y sin ninguna credibilidad. Vocalmente aporta muy poco, y escé-

nicamente se deja llevar por los tópicos más previsible.

Se cumplieron las previsiones más negativas en cuanto a la Margherita de **Ana María González**. Ya no está la soprano ovetense para estos trotes. A pesar de ser un personaje que conoce bien, lo sobrecarga de cursilería innecesaria, como si de esta forma resaltase su inocencia. Pero lo que se acaba evidenciando es una sensación de ridículo notoria. Trata de interiorizar el rol a base de estrangular la voz, y se deslizó por un peligroso camino que trató de enmendar en el último acto, cuando ya poco había que hacer. Su actuación fue recibida con una gran frialdad.

Bien, **Marcin Bronikowski** y correctos **Jorge Sánchez Caso**, **Alexandra Rivas** —siempre destaca en sus intervenciones; es hora de ir apostando con mayor fuerza por una cantante en clara progresión— y **Aida Lukankin**. En la dirección musical, la maestra cubana **Elena Herrera** consiguió unos resultados más que aiosos, por una parte con una adecuada respuesta por parte del Coro de Amigos de la Ópera, y, por otra, con la Sinfónica Ciudad de Oviedo, en lo que fue su mejor actuación en lo que va de temporada. —**Cosme MARINA**

Massenet. MANON

Á. Blancas, R. Macías, E. Baquerizo, A. Echeverría, E. Sánchez, S. Ariño y otros. Dir.: M. Armiliato. Dir. esc.: J. A. Gutiérrez. T. Campoamor. 12 de enero.

Ya se sabe que hay cantantes que consideran gafes algunos títulos, mientras que otros los convierten en auténticos fetiches. También los teatros, y los públicos, tienen sus preferencias; algo de esto sucede con *Manon* y la temporada de ópera ovetense: es un título del que los aficiona-

dos tienen referencias de primera fila, y que, además, permanecen en la pequeña historia del coliseo, con numerosas y jugosas anécdotas. Fue el título que inauguró la temporada en 1948, tras la reconstrucción del Teatro y *Manon* fueron sopranos como Victoria de los Ángeles o Mirella Freni. Por su parte, Des Grieux estuvo encarnado por tenores como Luciano Pavarotti o Alfredo Kraus; este último la cantó en tres ocasiones.

De ahí que hubiese un muy buen ambiente previo a la clausura de la 52 Temporada, aunque, finalmente, el estreno se vio condimentado por un verdadero culebrón protagonizado por dos tenores que salieron por *pies*. Kaludi Kaludov ni apareció por los ensayos alegando una enfermedad y José Sempere aceptó sustituirlo. Llegó el cinco de enero para incorporarse a los ensayos y al día siguiente por la mañana desapareció. De esta forma hubo que rebuscar por media Europa hasta que se contó con la disponibilidad de **Reinaldo Macías**, que gustó, y mucho, como Des Grieux.

El tenor sudamericano demostró su capacidad y también que es un profesional como la copa de un pino. Sacar adelante con dignidad el papel era un reto. No sólo lo consiguió, sino que en numerosos momentos rozó la excelencia. Dotado de una voz con emisión segura, hermoso timbre y musicalidad intachable, logró una interpretación recia que no tuvo la más mínima flaqueza.

Era difícil destacar ante la aplastante *Manon* que interpretó **Ángeles Blancas**, en lo que era su debut del personaje. La Blancas consiguió un griterío y ovaciones cerradísimas, como hacía unas cuantas temporadas no se escuchaba en el Campoamor. De su actuación podría decirse que gustó todo, desde su acercamiento carnal, libre y personal al personaje —con una fuerza dramática extraordinaria— hasta unas cualidades vocales perfectamente adaptadas a las exigencias del mismo. Tan sólo cabe achacarle falta de matización en pasajes intimistas como el "*Adieu, notre petite table*". Cuando lo madure, en futuras interpretaciones, se estará ante una referencia en este papel.

El éxito fue generalizado. En él resulta indispensable reseñar el trabajado Lescaut de **Enrique Baquerizo** o el lujo de **Alfonso Echeverría** como Conde Des Grieux. No se quedó atrás **Emilio Sánchez** en el caricaturesco Guillot, al igual que **Santos Ariño** como Brétigny. También los secundarios cumplieron con creces sus respectivos cometidos.

El Coro de la Asociación de Amigos de la Ópera consiguió la mejor actuación de toda la temporada y la Sinfónica del Principado

evidenció, una vez más, su buen momento a las órdenes de un **Marco Armiliato** entregado y máximo responsable del monumental éxito.

La producción en la que se asentó *Manon* provenía del Teatro Arriaga de Bilbao, y, sobre una estructura de telones, en un escenario a distintos niveles, se potenciaron los elementos cursis que la obra lleva consigo y se enfatizó el tratamiento de los personajes principales. **José Antonio Gutiérrez** logró imprimir una idea unitaria a todos los cantantes y consiguió una simbiosis perfecta entre el transcurrir del drama y la atmósfera rococó que le servía de telón de fondo.

Un monumental éxito de Ángeles Blancas que encontró justa correspondencia en un reparto al más alto nivel. No se pudo cerrar mejor la Temporada. - C. M.

Salamanca

Puccini. TOSCA

T. Ducati, S. Arráez, P. Gilabert, A. Rodríguez, R. García y otros. Dir.: J. L. Pareja. Dir. esc.: C. Bosch. Palacio de Congresos de Salamanca, 10 de diciembre.

Ala espera de la capitalidad cultural, Salamanca no posee de momento un edificio en condiciones para la ópera, y el Pala-

cio de Congresos carece de los elementos mínimos imprescindibles para poner en pie una obra como *Tosca*.

A un escenario desprovisto de medios técnicos, en el que sólo se pudo contar con un mínimo mobiliario -unas columnas y unos paneles-, se unía la falta de foso, razón por la que parte de la mínima orquesta -los instrumentistas no llegaban a la treintena- se tuvo que colocar entre las primeras filas. Lógicamente, la dirección de escena se vio sometida a estas limitaciones. La iluminación fue pobre y reiterativa. Tampoco hubo sobretítulos.

Con estos cimientos se presentaron, bajo el nombre de Compañía de Opera Popolare di Roma, músicos madrileños, muchos de los cuales acababan de participar en los montajes de *Doña Francisquita* en Santander y Valladolid, con la Orquesta y coro líricos de Madrid.

Así las cosas, todo quedó en manos de la buena voluntad de los músicos, que al menos aplicaron a la representación criterios de buen gusto. La Orquesta, lastrada por el hecho de contar con tan pocos instrumentistas, estaba dirigida por **José Luis Pareja**, quien hizo lo que pudo, concertando con más o menos acierto, cuidando los pasajes más líricos y mostrándose incapaz de transmitir el ímpetu de la tragedia.

Tiziana Ducati creó una *Tosca* de carácter dramático, con un fraseo no siempre claro y cantó su "Vissi d'arte" con gusto. A su lado **Stanislas Arráez** construyó un Cavaradossi voluntarioso, de voz agradable y timbrada. **Pedro Gilabert**, apoyado en una voz lineal, no pudo imprimir a su Scarpia, ni en lo vocal ni como actor, los matices de un personaje complejo, perverso y cínico. No hubo escolanía para los monaguillos en la Iglesia de Santa Andrea, sustituidos por las voces femeninas de un exiguo coro formado por unas quince personas. Cantaron su "Sale, ascende l'uman cantico" del segundo acto fuera de tono y a destiempo.

De los comprimarios, cabe destacar a **Ramón García** como Sacristán. Una *Tosca* que tuvo detalles aislados, en la que los intérpretes evitaron excesos y efectos truculentos, pero imposible de sostener en pie desde la perspectiva de un espectáculo completo. - Agustín ACHÚCARRO

Santander

Verdi. LA TRAVIATA

M. O'Flynn, C. Catani, L. Gallo, M. Pardo y otros. Dir.: M. Armiliato. Dir. esc.: F. López. Palacio de Festivales de Cantabria, 16 de diciembre.

Lo mejor de la Primavera del 2000

GRAN CITA OPERÍSTICA EN LA GRAN MANZANA:

New York - Washington

"El Barbero de Sevilla" (Ganassi, Schade, Del Carlo, Colombara)

"La Cenerentola" (Campanella, Hanslowe, Kunde, Corbelli, Alaimo)

"La Viuda Alegre" (Davis, von Stade, Uecker, Domingo, del Carlo)

más Concierto de la Sinfónica de New York y musical a elegir

(DEL 12 AL 19 DE MARZO)



LO MEJOR DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO Y LA SCALA

"Undine y Ariadne auf Naxos" en la Scala (Sinopoli, Zvetkova, Villars)

"La Traviata" (Mehta, Devía, Álvarez, Pons) -Concierto Mehta-Hampson

(DEL 29 DE ABRIL AL 3 DE MAYO)



VIENA FINES DE SEMANA EN LA ÓPERA,

Musikverein, Konzerthaus, Niños Cantores...



AVANCE DE VERANO:
La Scala y la Inauguración
de la Arena de Verona
Festival Rossini en Pesaro



MÚSICA
JUNTOS

SU LÍNEA DIRECTA CON LA MÚSICA

SOLICITE NUESTRA PROGRAMACIÓN
COMPLETA DE PRIMAVERA

TEL.: 91 411 71 24 - FAX 411 43 59

Avda. Concha Espina, 8
28036 MADRID

E-mail: turismar@nauta.es



YARMEN

Segundo cuadro de la segunda escena de *La traviata* que cerró la temporada santanderina

Un broche de auténtico lujo cerró la IV Temporada Lírica que organiza el Palacio de Festivales de Cantabria. El título más atractivo para el gran público, *La traviata*, fue también el que logró los mejores resultados tanto en lo que respecta a calidad vocal como a fuerza expresiva.

Resulta complejo enfrentarse a representaciones de títulos tan conocidos como éste. Es complicado deshacerse de toda idea preconcebida para intentar verse sorprendido por la interpretación, y es que siempre, el que más y el que menos, acude al teatro con cierta predisposición hacia lo que va a escuchar, comparándolo con un modelo real o mental sobre cómo ha de ser; por ejemplo, la escena del brindis o la muerte de Violetta. La función que abrió escena colmó todo tipo de expectativas y nada tuvo que envidiar a cualquier modelo con el que se quiera comparar; al menos en sus aspectos fundamentales: los personajes principales, la fuerza del coro y la presentación escénica.

Sin duda, **Maureen O'Flynn** fue la estrella de la noche, un bellissimo vehículo musical que, aparentemente más natural que técnica, conmovió en su papel protagonista. Excelente es la calidad vocal de esta soprano y a ello se ha de sumar una especial atención a la expresividad que acompañó perfectamente al dramatismo del libreto.

Cesare Catani, como Alfredo, creció en escena y poco a poco fue configurando y consolidando una timbrada, potente e interesante voz, que en los primeros momentos pareció menos estable, pero que terminó demostrando todo su valor. **Lucio Gallo**

también lució sus capacidades logrando una merecida parcela de éxito.

El Coro de la Temporada transmitió seguridad en sus intervenciones adecuando el registro a las exigencias de la obra, del mismo modo que la Orquesta, bajo la dirección de **Marco Armiliato**. El conjunto abordó de un modo efectivo las necesidades de un título como éste, con presencia desde el foso, pero sin ocultar a las voces protagonistas.

La propuesta escénica, imaginativa y adecuada, logró crear una atmósfera ideal para cada una de las escenas, aunque en algunos mo-

mentos el espacio se quedó pequeño y el movimiento de actores resultó confuso; en todo caso, esto es achacable a las limitaciones físicas del teatro. —Gerardo MORAL

Sevilla

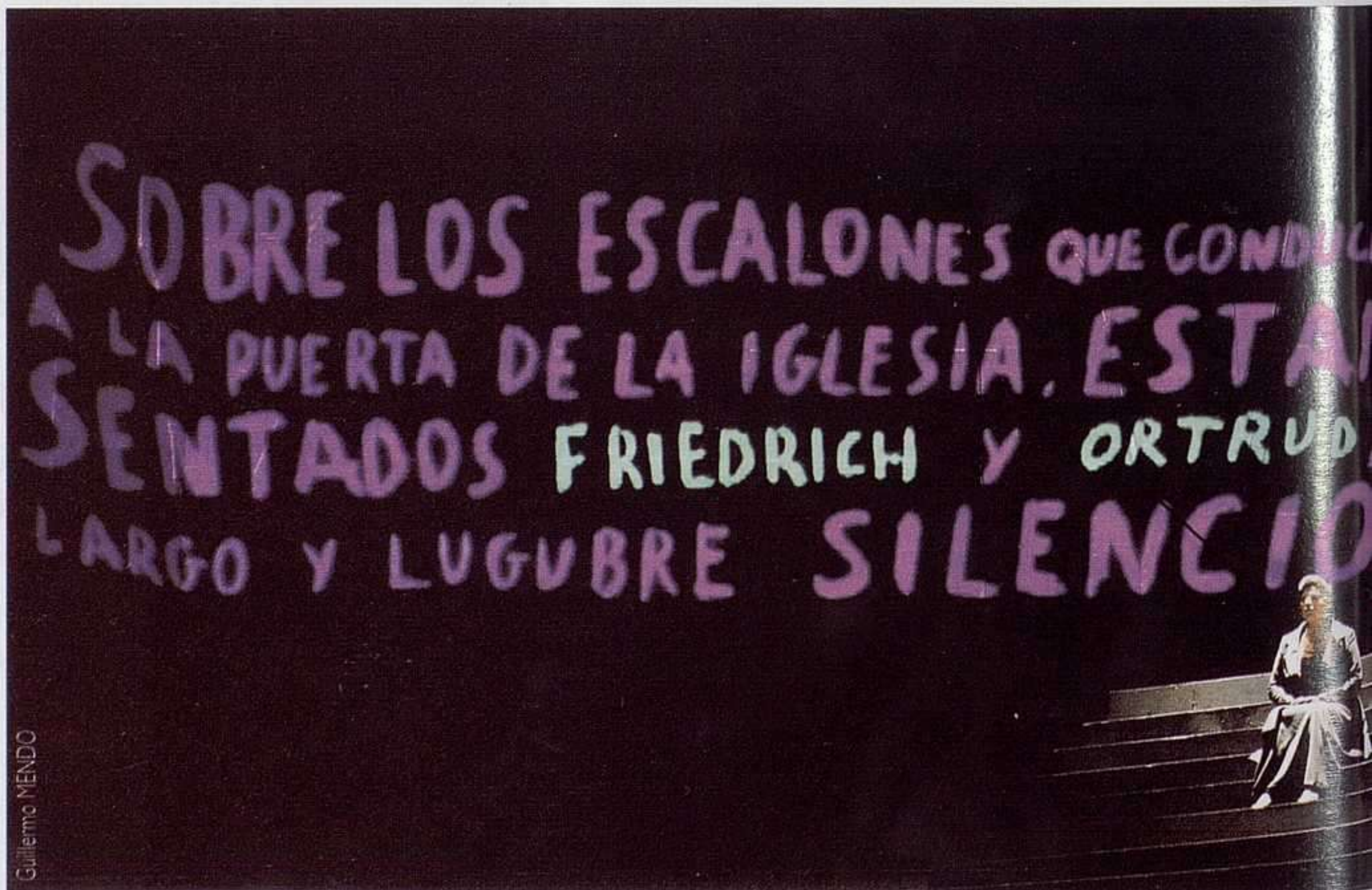
Wagner. LOHENGRIN

J. Niskanen, E. Johansson, H. Welker, M. Pentcheva, R. Johansen. O. S. de Sevilla. Dir: M. Soustrot. Dir. esc.: L. Ronconi. Teatro de La Maestranza, 22 de octubre.

No podía fallar este *Lohengrin* que llegaba a Sevilla avalado por **Luca Ronconi** cuando aún estaban calientes los dispares juicios surgidos tras su recentísimo estreno en Florencia. Genio inagotable del teatro contemporáneo, Ronconi se ha adentrado en el romántico mito del caballero del cisne desde una perspectiva moderna y singular, eliminando todas las connotaciones de corte medievalista.

Los espacios, lineales, enormes y utilizados siempre con una inmensa sabiduría escénica, cobijan una atmósfera neutra en la que, paradójicamente, parece que todo está definido: los personajes tienen marcado un inexorable trazado ante el que sólo queda someterse a lo predeterminado.

La idea de *republicanizar* al rey Enrique —quien jamás antes se había manifestado tan humano—; la de mantener a Lohengrin con su vetusto y arquetípico *traje de hojalata* —Stravinsky *dixit*—, que contrasta vivamente con el vestuario de corte neonazi diseñado por **Vera Marzot**; la configuración de la rivalidad de las dos parejas antagónicas que centran el drama —Elsa / Lohengrin y Ortrud / Telramund—; la proyec-



Guillermo MENDO

Una escena del *Lohengrin* del Maestranza

ción de algunas acotaciones del libreto sobre la escena; las rubias pelucas –¿arias?– de todos –menos la morenaza Ortrud y el calvo Telramund, acaso ambos indignos de la *rubiez* teutona–; o, en fin, ya al final de la ópera, la hermosísima e ingeniosa metamorfosis del Cisne en el desaparecido condesito de Brabante, son detalles que hacen de esta extraordinaria producción uno de los más inteligentes, hábiles y logrados trabajos de la escena contemporánea. Frente al viejo cartón piedra, Ronconi y su fabulosa escenografía, **Margherita Palli**, aportan genio, imaginación y muchísimo saber teatral y operístico.

Entre tanta calidad y coherencia, choca y chirría la bobalicona aparición de Lohengrin, a bordo de un estúpida barquichuela tirada por un remilgado y romancón cisne. El argumento esgrimido por Ronconi de que esta iconografía corresponde a un grabado conservado en el castillo de Luis II de Baviera no justifica su inclusión en una producción de tan distinta estética. Las tonterías gestuales que hace Lohengrin cuando se queda a solas con Elsa ante la cama conyugal parecen querer mutar al héroe –al *campeón* salvador– a la condición de esposo que se enfrenta a la desnuda intimidad del amor. Es una opción. Quizá más bien una bufonada fuera de

contexto. Aun cuando su voz delató una evidente crisis –hasta el punto de que hubo de ser sustituido en la última representación por Roland Wagenführer–, el finés **Jirki Niskanen** dejó constancia de la entidad vocal y artística de su Lohengrin. Tras un muy apurado primer acto, su actuación fue de menos a más hasta desembocar en un “*In fernem Land*” maravillosamente cantado. A su lado, la siempre estupenda **Eva Johansson** dibujó una Elsa impecable; sensible, receptiva y nada ñoña ni remilgada, algo que se agradece en un tiempo de tanto amaneramiento wagneriano.

El veteranísimo **Harmut Welker** fue, una vez más, el Telramund por excelencia, de consistencias vocal y dramática absolutamente referenciales. La mezzo búlgara **Mariana Pentcheva** planteó una Ortrud de armas tomar; su estremecedora invocación a Wotan *pavorizó* a más de uno. El bajo danés **Ronnie Johansen** se adentró con medios y disciplina en la humanísima y muy republicana piel del ronconiano rey Enrique, mientras que el también danés **Morten Frank Larsen** supuso un poderoso y llamativo Heraldo.

El laborioso y eficaz trabajo orquestal del solvente y muy aplaudido maestro francés **Marc Soustrot** logró elevar sensiblemente el nivel técnico de la Sinfónica de Sevilla.

Sin alcanzar el excelso refinamiento que requiere la partitura, su vibrante, sincero e idiomático ímpetu eclipsó, sin embargo, en numerosas ocasiones a las voces, a las que lanzó sin piedad todo el sonido orquestal, lo que desequilibró la delicada relación foso-escena.

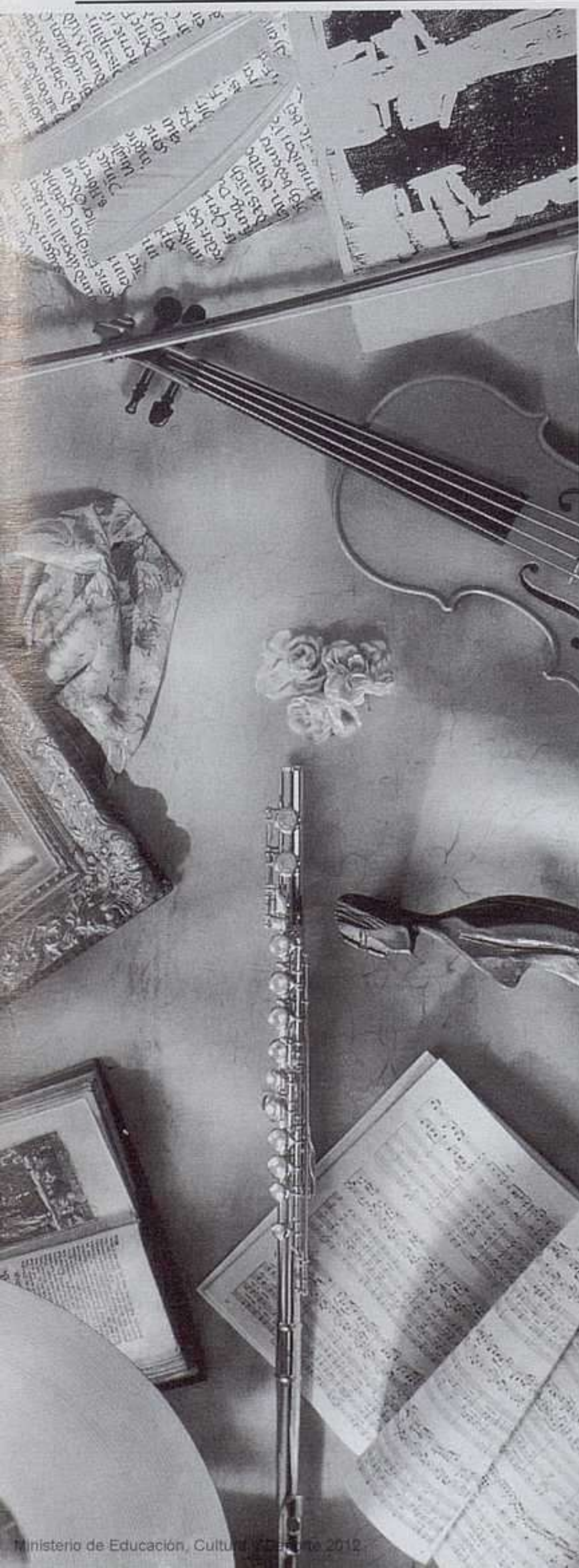
Insuficiente prestación del coro de la Filarmonía Eslovaca. –J. R.

Rossini. LA CENERENTOLA

P. Petrova, J. J. Lopera, B. Praticò, B. De Simone y otros. O. S. de Sevilla. Dir.: C. Desderi. Dir. esc.: R. De Simone - F. Sparvoli. T. de La Maestranza, 25 de enero.

Retornó el gran Rossini a Sevilla, la luminosa ciudad de su *Barbero*, en esta ocasión con la deliciosa partitura de *La cenerentola* como carta de presentación. Fue una idiomática y acaso excesivamente cabal noche de gran ópera en la que el público andaluz disfrutó con discreto entusiasmo del tercer y penúltimo título de la presente temporada lírica del Teatro Maestranza.

Un bien sopesado conjunto de cantantes de inatacable entidad; la aclamadísima escenografía procedente del Comunale de Bolonia firmada por el irrepetible **Roberto de Simone** –universalizada merced al exitoso vídeo de Cecilia Bartoli y Ric-



ESPACIO
CULTURA

Espacios para el Arte y la Cultura.

Exposiciones de Pintura, Escultura, Fotografía, Conferencias, Teatro, Danza... En **CAJA MADRID** destinamos nuestros esfuerzos a la difusión de la Cultura en todas sus expresiones.

Contribuimos a la iniciación y desarrollo de los nuevos artistas que, poco a poco, dan forma a los sueños.

Para que todos podamos continuar disfrutando de su esencia y belleza.

Éste es nuestro compromiso. Porque en **CAJA MADRID** pensamos que la Cultura es parte de nuestra identidad.

Barquillo, 17. 28004 Madrid
Blasco de Garay, 38. 28015 Madrid
Plaza San Martín, 1. 28013 Madrid
Libreros, 10-12. 28001 Alcalá de Henares (Madrid)
San Antonio, 49. 28300 Aranjuez (Madrid)
Plaza de la Cultura, 5. 28530 Morata de Tajuña (Madrid)

Plaza de Cataluña, 9. 08007 Barcelona
Plaza de los Reyes, s/n. 11701 Ceuta
Calatrava, 7-9. 13004 Ciudad Real
Toledo, 9. 13200 Manzanares (Ciudad Real)
Plaza Sta. María, s/n. 36002 Pontevedra
Plaza de Aragón, 4. 50004 Zaragoza



CAJA MADRID
OBRA SOCIAL



Guillermo MIENIDO

Petia Petrova encarnó a la Cenicienta en Sevilla

cardo Chailly— y una brillante Sinfónica de Sevilla fueron los pilares de este refinado Rossini, bienhumorado y un punto barroco. Los méritos y valores de esta producción boloñesa son tan incuestionables como evidentes, aun cuando su estética clásica y un punto convencional —a caballo entre la fábula y la comedia— no aporte mucho más que el fiel reflejo de la presentación formal de las escenas, cuya acción se sucede con estupenda fluidez y agilidad gracias a una bien diseñada y multifuncional plataforma giratoria. Quizá un punto más de imaginación, fantasía y humor hubiera acercado más el decurso escénico al origen fantástico del célebre cuento que sustenta el moralizante y muy *bufonizado* libreto.

Los intérpretes rezumaron *rossinismo* por los cuatro costados. Sin contar aún con la inolvidable chispa vocal y supremo atractivo escénico de Cenicientas como Berganza o Von Stade, la mezzosoprano búlgara **Petia Petrova** fue una moderna y jovial Angelina, de generosos medios, que probablemente se enriquecerán y pulirán cuando consolide su inequívoca trayectoria belcantista. Su actuación, que fue de menos a más, fue coronada por un "*Nacqui all'affanno*" de enorme nobleza y humanidad, aun cuando le faltara algo de moralina e ingenuidad, particularmente a su nostálgica intervención inicial, "*Una volta c'era un Re*". El tenor colombiano radicado en Barcelona **Juan José Lopera** supuso un Don Ramiro exquisitamente recreado, un cantante con-

vincente desde todos los puntos de vista, sobresalientemente dotado para atender los delicados roles de tenor ligero, como bien demostró en la maravillosa y peliaguda aria del segundo acto "*Si, ritrovarla io giuro*". La espléndidamente trazada pareja de bajos-barítonos bufos configurada por los personajes de Don Magnífico y Dandini fue asumida por dos cantantes de bien justificada reputación en estos roles: **Bruno de Simone** y **Bruno Praticò**. El primero hizo gala de un vivo arraigo en la mejor tradición del bajo-bufo cantante, que sin duda ha heredado de su inmejorable maestro Sesto Bruscantini. Praticò fue el Dandini cómico y tronchante que exige la partitura. El divertido y oportuno vestuario de uno y otro, diseñado por **Odette Nicoletti**, contribuyó a completar el carácter de los personajes. El cada día mejor consolidado barítono-bajo valenciano **Carlos López Galarza** culminó como Alidoro una brillante actuación en absoluta sintonía con el alto nivel de sus ilustres compañeros. El pasajero apuro en su endiablada aria "*Là del ciel nell'arcano profondo*" fue minucia dentro de una bien redondeada actuación. **Victoria Manso** y **Marisa Martins** fueron cumplidas hermanastras de Cenicienta; caprichosas, bobaliconas y egoístas. Merced a la rossiniana batuta de **Claudio Desderi**, la Sinfónica de Sevilla se sintió como un conjunto dúctil, versátil y lleno de vitalidad y color. La sabiduría estilística de Desderi —un grandísimo cantante rossiniano convertido en solvente director de orquesta— contribuyó a esta brillante y plausible contribución de la centuria hispalense. El coro de la Asociación de Amigos del



Giovanna Casolla fue Manon Lescaut en el Principal de Valencia

Eva RIPOLL

1999-2000
PALACIO DE LA OPERA
LA CORUÑA

Se levanta el telón



LAS VOCES: AINHOA ARTETA • PATRICIA SCHUMAN • MARÍA CRISTINA KIEHR • WILKE TE BRUMMELSTROETE • MARCEL BEEKMAN • JELLE DRAIJER • MARÍA BAYO • DONNA BROWN • MARINA PARDO • ROLF ROMEI • MARKUS MARQUARDST • DIANA MONTAGUE • PHILIP LANGRIDGE • ALLWYN MALLOR • LILIANA BIZINECHE • DEBORAH YORK • ANNETTE MARKERT • CHRISTOPH PRÉGARDIEN • MAX CIOLEK • KLAUS MERTENS • PETER KOOY • **LOS COROS:** NEDERLANDS KAMERKOOR • GÄCHINGER KANTOREI STUTTGART • CORO GULBENKIAN • CORO DE LA OSG • NIÑOS CANTORES DE LA OSG • CORO DE LA UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS • **LAS OBRAS:** R. STRAUSS: CUATRO ÚLTIMAS CANCIONES (J. PONS) • J. S. BACH: ORATORIO DE NAVIDAD (F. BRÜGGEN) • M-J. CANTELOUBE: CHANT D'Auvergne (VÍCTOR PABLO) • F. P. SCHUBERT: MISA EN LA BEMOL (H. RILLING) • J. S. BACH: MISA EN SI MENOR (F. BRÜGGEN) • G. MAHLER: SINFONÍA Nº3 (VÍCTOR PABLO) • F. MENDELSSOHN: SINFONÍA Nº2 (VÍCTOR PABLO) • J. S. BACH: LA PASIÓN SEGÚN SAN MARCOS (T. KOOPMAN)

Teatro Maestranza suplió con voluntad, entusiasmo e ilusión las deficiencias propias de su condición *amateur*. – J. R.

Valencia

FESTIVAL PUCCINI

Puccini. MANON LESCAUT

G. Casolla, K. Johannsson, B. De Simone, A. Svab. Dir.: C. Badea. Dir. esc.: V. Grisostomi Travaglini. Teatro Principal, 7 de diciembre.

El Festival Puccini asumía un nuevo reto al afrontar una producción escénica totalmente nueva en un local adecuado como es el del Teatro Principal. En este sentido, la escenografía y vestuario diseñados por **Farhab Rahbarzadeh** no destacaron precisamente por su carácter innovador. De hecho, los figurines fueron uno de los aspectos más convencionales de la puesta en escena. En cuanto a los decorados, la impresión causada fue de atonía general, resultando especialmente pobre la solución ofrecida para el cuarto acto.

La dirección escénica de **Vincenzo Grisostomi Travaglini** no mejoró mucho la situación. Su deseo de conseguir la animación del primer acto desembocó, en algunos casos, en la mera confusión. Ello contrastó con el estatismo escénico reflejado en la casa de Geronte o en el tercer acto.

En el aspecto musical, las cosas mejoraron bastante. El auténtico protagonista fue el Des Grieux interpretado por **Kristjan Johannsson**. Su aportación convenció por la claridad del timbre, un volumen generoso y la limpieza de su emisión. Por desgracia, sus limitadas capacidades escénicas no

complementaron esta participación vocal de calidad. Caso contrario fue el de la Manon ofrecida por **Giovanna Casolla**. Su intervención fue a más a lo largo de la ópera, presentando una progresiva profundización en la psicología del personaje perjudicada por una tendencia hacia el verismo tanto vocal como, sobre todo, interpretativo.

Casi al nivel de los dos anteriores triunfó **Bruno de Simone** en el papel de Lescaut. En esta ocasión sí que existió una conjunción de factores musicales y escénicos, en una de las intervenciones más aplaudidas de la noche. En cuanto al coro, la agrupación creada para el Festival Puccini demostró estar a la altura de las circunstancias, constituyendo otro de los factores positivos del estreno.

En general, el director **Christian Badea** supo extraer de la Sinfónica de Valencia la suficiente versatilidad dentro de una ópera tan compleja. Su capacidad para acompañar a los solistas llamó poderosamente la atención en una ciudad que no está acostumbrada a estos refinamientos orquestales. – Vicente GALBIS

Puccini. MADAMA BUTTERFLY

I. Kabatu, J. Ferrero, M. Rodríguez-Cusí, E. Tumagian, J. Ruiz y otros. O. S. Valencia. Dir.: M. Guidarini. Dir. esc.: A. Díaz Zamora. Palau de la Música, 11 de enero.

Tras la *Tosca* inaugural, esta *Madama Butterfly* sirvió por segunda vez para calibrar las posibilidades escénicas del Palau de la Música valenciano, aunque, en este caso, se requiere solamente un único espacio escénico.

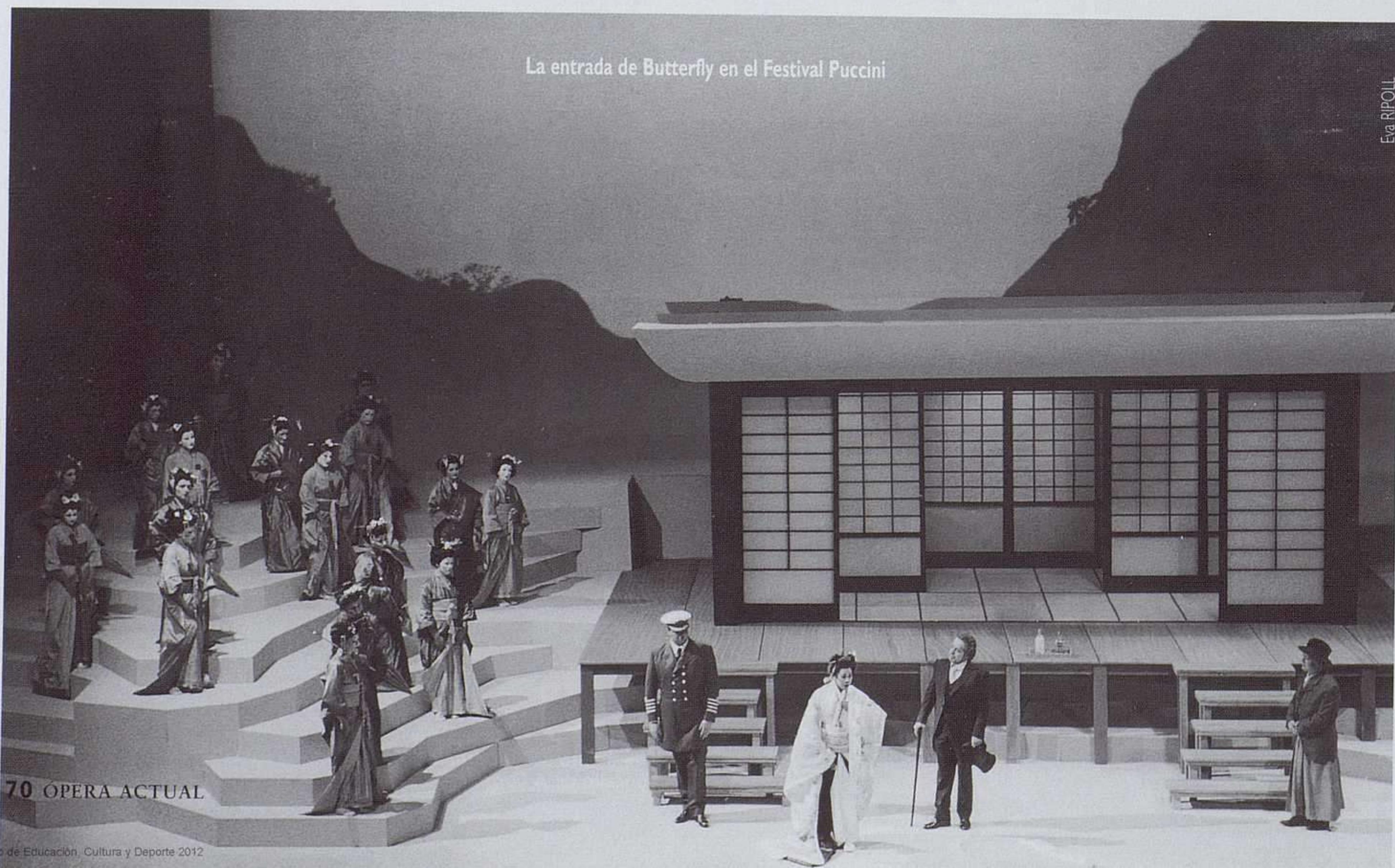
Antonio Díaz Zamora creó una casa ja-

ponesa muy adecuada, rodeada de pequeños montículos que facilitaron la credibilidad del espacio escénico. Además, una gran pantalla cubría el fondo del escenario y recogía diversas proyecciones que fueron ilustrando el drama pucciniano. El exceso de ideas en las innumerables proyecciones, sin embargo, acabó emborronando la acción dramática por el gusto un tanto dudoso en el diseño de las imágenes, que, junto a la iluminación, dieron al espectáculo un acabado poco elegante.

La dirección musical del joven **Marco Guidarini** destacó por su solvencia y pulcritud frente a una Sinfónica de Valencia de gran talento. En cuanto a la *Butterfly* de **Isabelle Kabatu**, vale la pena destacar su excelente trabajo en esta producción, con gran profesionalidad y entrega, recreando el personaje con intención dramática y cuidando los detalles, incluidos los elegantes gestos de sus manos. Vocalmente la soprano belga ofreció una *Butterfly* madura, con gran clase y cuidado fraseo que fue ovacionada repetidamente por el público. El joven tenor albaceteño **José Ferrero** fue una verdadera apuesta del Festival. A pesar de su juventud, ofreció un Pinkerton de timbre elegante, buena proyección y adecuada presencia escénica a pesar de su evidente falta de madurez, que ha de ir consiguiendo con una mayor experiencia. Notable el Sharpless de **Eduard Tumagian**, un lujo para esta producción, y muy adecuada la Suzuki de **Marina Rodríguez-Cusí** que sigue su carrera ascendente en España.

Particularmente apreciable el experimentado Goro de **Josep Ruiz**, ya un clásico como el casamantero japonés. Adecuado

La entrada de Butterfly en el Festival Puccini



el resto del reparto, destacando el Tío Bonzo de **Francisco Valls**. – F. S. R.

Puccini. MISA DE GLORIA

V. Ombuena, R. De Andrés. Coro y O. de Valencia. Dir.: E. García Asensio. Palau de la Música, Sala Iturbi, 10 de diciembre.

El estreno valenciano de la *Messa di Gloria* tuvo un protagonista destacado: el Coro de Valencia. En una pieza en la que el conjunto coral sostiene la mayor parte del discurso, la citada agrupación mostró sus cualidades, excelente afinación y empaste, cuidadosa dicción y articulación. Sólo sería criticable un cierto desequilibrio causado por una cuerda de tenores un poco floja.

El tenor **Vicente Ombuena** evidenció la limpieza de su timbre y su inteligente fraseo. Sin embargo, en la elevación al agudo su volumen se iba apagando, lo que, unido a la excesiva intensidad del acompañamiento orquestal, no le permitió ser escuchado en varias ocasiones. En cuanto al barítono **Ramón de Andrés** ofreció una materia prima de buena pasta, pero su intervención se vio perjudicada por una acusada tendencia hacia el *vibrato* y la guturalidad.

La dirección de **García Asensio** resultó irregular: por un lado consiguió momentos de musicalidad en los fragmentos extremos, pero en los movimientos más extensos –*Gloria* y *Credo*– no mantuvo la tensión expresiva. – V. G.

PALAU DE LA MÚSICA

Beethoven. NOVENA SINFONÍA

I. Monar, M. Arruabarena, V. Ombuena, F. Bou. Coro y O. de Valencia. Dir.: M. A. Gómez-Martínez. Sala Iturbi, 18 de diciembre.

En unas declaraciones anteriores al concierto, **Gómez-Martínez** calificaba su versión de purista, al tratar de reflejar a un Beethoven clásico que se adelanta al romanticismo. Esto se concretó en el respeto a los recientes descubrimientos sobre los *tempi* que Beethoven anotó en la partitura, lo que conllevó, en general, una velocidad más rápida de lo habitual.

El problema es que este concepto no se correspondió con una articulación y fraseo adecuados, basados en las técnicas de ejecución de la época o aspectos de tipo tímbrico. El resultado fue una general precipitación en los pasajes que respetaban la intención del compositor, algo evidente en el cuarto movimiento: la gran variedad de *tempi* y el consiguiente peligro de falta de coherencia resultó fatal para la interpretación. Así, el Coro de Valencia demostró su buen estado de forma al aguantar firmemente toda esta desconexión estilística. Sin



El teléfono, de Menotti, se vio en Valladolid

embargo, el cuarteto solista –ya de por sí obligado a unas tremendas exigencias– lo llevó peor.

La mejor aportación de entre los solistas vocales fue la de la soprano **Isabel Monar**, que unió a su gran musicalidad un claro aumento de la extensión y del volumen de su voz. – V. G.

Valladolid

Menotti. EL TELÉFONO - LA MÉDIUM

M. Luezas, G. Pérez, M^a D. Bosom, M. Castro y otros. O. Grupo Siglo XX. Dir.: S. Calvillo. Dir. esc.: H. Rodríguez. T. Calderón. 21 de diciembre.

El teléfono y *La médium*, comedia y drama unidos en un mismo espectáculo que, sin contar con grandes medios, resultó atractivo y gratificante con un montaje realizado en colaboración con la Cátedra de Diseño escenográfico de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, todo vivido sobre un decorado que recordaba en su estructura a la arquitectura de Louis I. Khan.

Un óculo central sirvió como ventanal en la primera ópera y como punto de apariciones en la segunda, consiguiendo el ambiente de dos obras tan diferentes por medio de la luz y el mobiliario, no muy bien vestido en la primera.

Para comenzar, *El teléfono* o **Mónica Luezas** y **Gabriel Pérez** dando vida a dos enamorados para un futuro matrimonio con teléfono por medio. Ella fue una Lucy frívola y divertida, y vocalmente dio el personaje que expuso con desenvoltura, adecuando su voz a las facetas líricas o ligeras del mismo. Él presentó un Ben apoyado en una voz uniforme, bien caracterizado, remilgado y algo afectado. La Orquesta Grupo Siglo XXI sirvió con chispeante rit-

mo a la partitura. Después, *La médium*: **Lola Bosom** encarnó a la visionaria Madame Flora, adivina a la que dibujó con una amargura algo contenida gracias a su voz sugerente. Pudo necesitar de una declamación más dramática y un registro grave más poderoso, pero el enfoque dado por la cantante resultó convincente.

Marta Castro interpretó a Mónica, el juguete necesario de Flora, con un canto de calidad que dio a la hija de la médium una personalidad ingenua que interioriza su drama. El resto de intérpretes –**Abelardo Cárdenas**, **María Ruiz**, **Paloma Suárez** y **Marta del Barrio**– acertaron con la caracterización dada a sus personajes.

La Orquesta Grupo Siglo XXI dirigida por **Sabas Calvillo** siguió el hilo argumental con acierto, no pudiendo ofrecer siempre toda la tensión, el carácter opresivo, ni reflejar los matices y planos de la música.

No hubo sobretítulos para estas dos óperas interpretadas por jóvenes cantantes y acudió poco público, a pesar de ser el primer día de ópera tras la rehabilitación del Teatro Calderón. – A. A.

Händel. JUDAS MACCABAEUS

M. Kaune, I. Vermillion, P. Rose, F. Vas. O. Ciudad de Granada. Dir.: J. Pons. Teatro. Calderón, 18 de diciembre.

Esta versión del *Judas Maccabaeus*, reducida a la mitad con relación a la original de 1747, resultó ser de calidad. **Josep Pons** comenzó cuidando los detalles para lograr una concepción general de la obra de profunda coherencia, basada en la suma de los valores de la eficaz Orquesta Ciudad de Granada, de lo espléndidos solistas y del Coro de la Universidad Politécnica de Madrid, conjunto que no desentonó para nada; presentó las dificultades lógicas de una agrupación de estas características, necesitando en particular de una mayor ductilidad y presencia. Los previsible problemas del concierto en vivo, como el del metal en la *Marcha* del tercer acto, no influyeron decisivamente en el resultado final.

La soprano **Michaela Kaune** ofreció un fraseo preciso y variado; **Iris Vermillion** mostró una voz de exuberantes armónicos y el tenor **Francisco Vas** cantó sus arias de Judas Macabeo de forma heroica y con un timbre *squillante*, mientras el bajo-barítono **Peter Rose** demostró poseer una voz de empuje y de una pasmosa homogeneidad.

Una versión del oratorio de Händel que estuvo asentada sobre el conocimiento y aprovechamiento correcto de las características de los intérpretes, aunque lastrada a veces por las pobres condiciones acústicas del teatro. – A. A.

DESDE NUEVA YORK: *THE GREAT GATSBY*, MEJOR EN NUESTRA BIBLIOTECA

Harbison. THE GREAT GATSBY Estreno mundial, con libreto de John Harbison

D. Upshaw, S. Graham, D. Croft, M. Baker, J. Hadley, L. Hunt Lieberson, M. Baker, R. P. Fink y otros. Dir.: J. Levine. Dir. esc.: M. Lamos. Metropolitan Opera House, Nueva York, 20 de diciembre.

El compositor y libretista norteamericano **John Harbison** emprendió hace un par de años la hercúlea tarea de convertir en ópera la famosa novela del novelista nacido en Minnesota Francis Scott Fitzgerald *The great Gatsby* (publicada en 1925) para su estreno en el Metropolitan Opera House neoyorquino.

En 1924, la familia Fitzgerald dejó su casa de Long Island y se trasladó a la Riviera francesa; no volvieron a los Estados Unidos de forma permanente hasta 1931. En cinco meses terminó *El gran Gatsby*, una fábula sensible y satírica sobre la persecución del éxito y el colapso del sueño americano. Aunque está considerada como su obra maestra, se vendió mal, acelerando así la desintegración de su vida personal y su debilidad por el alcohol. Continuó escribiendo, sobre todo, para revistas. Hasta 1934 no apareció su cuarta novela, *Suave es la noche*, un relato apenas disfrazado, casi confesional, de su vida privada.

La ópera de Harbison fue un encargo del Met para celebrar el 25º aniversario del debut de James Levine en el teatro y para conmemorar, al mismo tiempo, la llegada del nuevo milenio. Muchas eran, por todo ello, las expectativas que había levantado. Harbison aporta inteligencia y recursos a ésta, su tercera ópera, pero no consigue inflamar el escenario. A diferencia de la novela, por cuyo texto muestra

sin embargo un gran respeto, no hay aquí narrador, por lo que la obra carece en este nuevo formato de un verdadero protagonista. La ópera tiene una duración de tres horas y quince minutos y tan considerables proporciones se dejan notar. Lo más memorable de esta interminable partitura se encuentra en las canciones populares al estilo de los años veinte que interpreta en escena una orquestina de baile. La letra de las mismas se debía a **Murray Horwitz**.

Los decorados de **Michael Yeargan** y el vestuario de **Jane Greenwood** resultaron suntuosos y elegantes, atrayendo la atención en las escenas de fiesta.

El reparto era de lujo. La soprano **Dawn Upshaw** (Daisy) mostró una emisión vigorosa y clara, evidenciando la misma facilidad para el género *flapper* que para las exigencias vocales propiamente dichas. La mezzo **Susan Graham** interpretaba el papel de Jordan Baker, la amoral jugadora de tenis, con voz equilibrada, sólida y llena de animación.

El barítono **Dwayne Croft** fue Nick Carraway; su voz es densa, expresiva y viril. En su debut, la mezzosoprano **Lorraine Hunt Lieberson** personificó a la perfección la falta de clase de Myrtle Wilson con una voz vibrante y gran precisión musical, dejando en el público el deseo de oírla en nuevos cometidos en el Met.

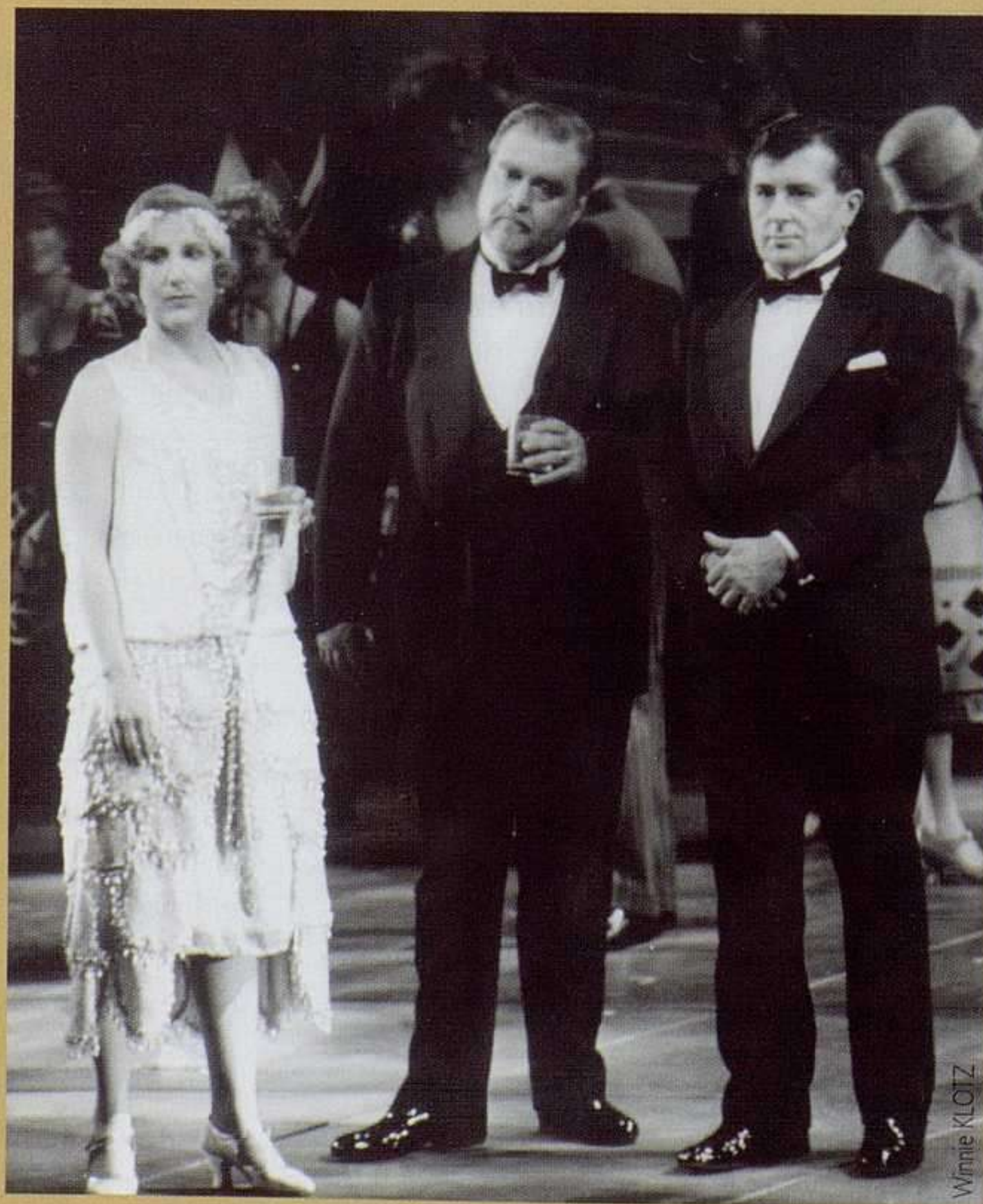
El papel de Gatsby fue confiado al tenor **Jerry**



Dawn Upshaw y Jerry Hadley

Hadley, quien, desafortunadamente, no estuvo a la altura del empeño. No sólo no dio el tipo físicamente, sino que su voz se reveló incapaz de asumir el compromiso. De hecho, faltó carácter en su encarnación del misterioso Jay Gatsby. El tenor **Mark Baker** mostró toda la grosería del personaje Tom Buchanan, en tanto que **Richard Paul Fink** fue un rudo George Wilson.

James Levine dirigió con brillantez a la espléndida orquesta del Metropolitan en una partitura que no llega a reflejar el mundo sensual y decadente de la obra literaria original, dejando al espectador con la sensación de haber visto frustradas sus esperanzas. - Sharon DISADOR



Una escena del estreno mundial de *The great Gatsby*

Berlín

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Wagner. TANNHÄUSER

A. Denoke, R. Goldberg, A. Schmidt, S. Vogel, Y. Zeuge, G. Gudbjörnsson. Dir.: D. Barenboim. Dir. esc.: H. Kupfer. 27 de noviembre.

El pasado mes de abril se vio la versión mixta Dresde-París y ahora Barenboim ha decidido dar la versión de Dresde. Esto ubica a la obra, dramática y musicalmente, donde pertenece: antes de *Lohengrin*.

La más corta parte de Venus permitió a **Angela Denoke** abordar los dos roles, y esto es correcto, ya que son dos aspectos de la femineidad, la sensual opuesta a la espiritual; Denoke convenció más como Elisabeth, pero seguramente el aspecto sexual de Venus —tan bien logrado por la soprano Waltraud Meier en abril— vendrá con el transcurso de las funciones. Su plegaria sigue siendo exquisita.

Reiner Goldberg (*Tannhäuser*) logró una de las mejores funciones de su carrera, contribuyendo al éxito del espectáculo; su labor vocal fue de excepción. **Siegfried Vogel** cantó y actuó con mucha autoridad en un rol que tiende a aburrir y **Andreas Schmidt** fue un Wolfram extraordinario.

Es ésta una producción de lujo, llena de detalles felices que permiten a **Harry Kupfer** solucionar de una vez por todas la hasta ahora interminable entrada de los nobles, que se convierte aquí en una escena llena de interés y *subplots* ingeniosos, que son siempre la especialidad de ese inimitable director berlinés.

Cuando todavía persiste la duda de si **Daniel Barenboim** renovará su contrato con este teatro, el voto del público fue unánime: una ovación en pie que se justificó por la teatralidad musical del espectáculo, la variación dinámica sin perder pulso, el drama y el ya excepcional sonido de la Berliner Staatskapelle, que sigue a Barenboim hasta el más escondido recoveco de cualquier partitura. — Eduardo BENARROCH

Mozart. LE NOZZE DI FIGARO

K. Häger, E. Magee, D. Röschmann, K. Youn, P. Risley, P. Schreier, K. Kammerloher. Dir.: P. Jordan. Dir. esc.: T. Langhoff. 28 de diciembre.

La novedad de esta reposición consistió en la dirección del joven de 23 años **Philippe Jordan**, nuevo asistente de Barenboim. Su lectura fue liviana, movida y siempre en estilo; sólo en algún que otro momento se echó en falta una mayor autoridad personal para obtener la máxima cohesión entre foso y escenario, pero eso llegará con seguridad. El elenco fue típico de este teatro, *forjado en casa*, que es quizá el aspecto



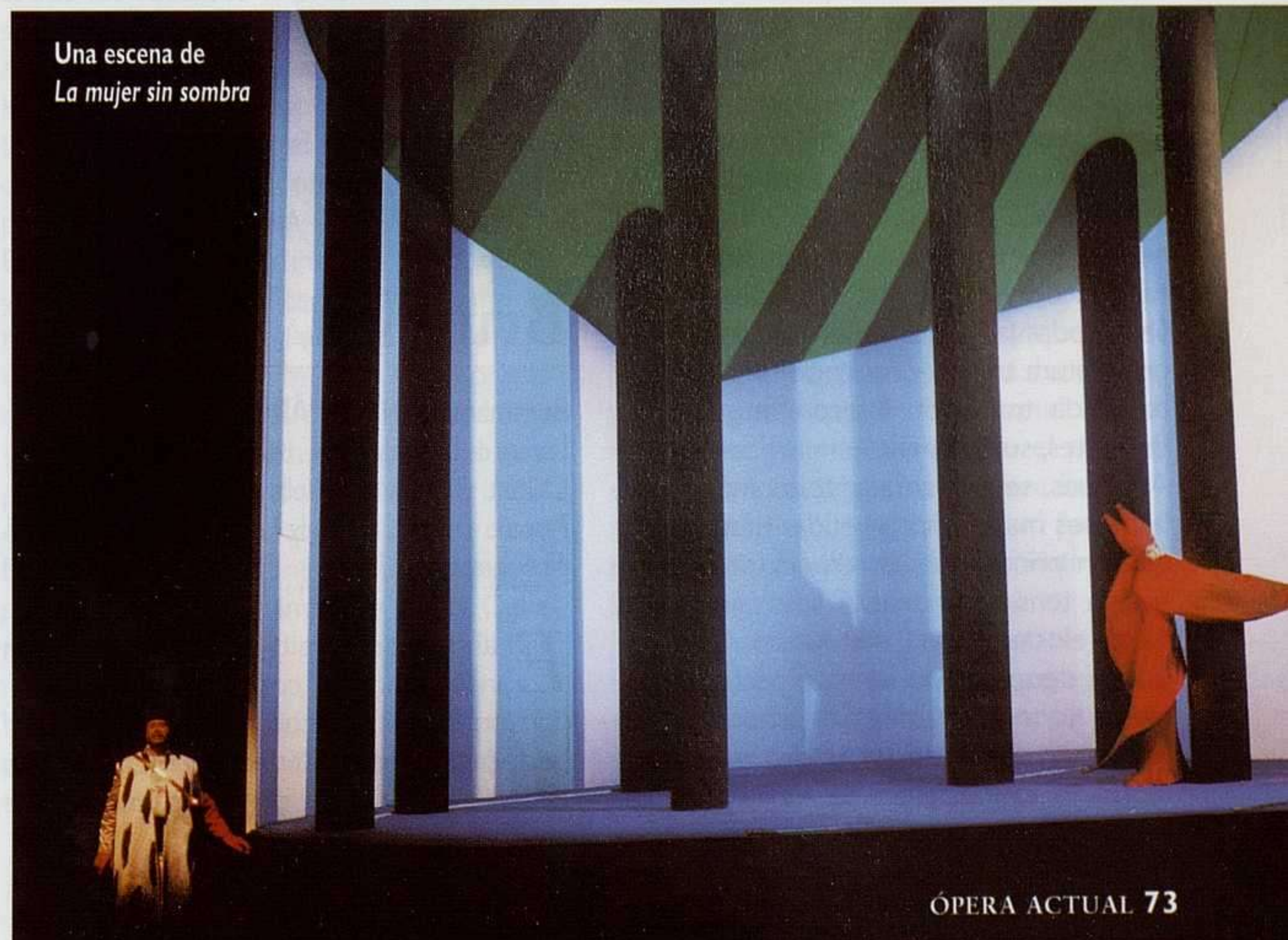
Susana y la Condesa
de *Las bodas berlinesas*

más atractivo de esta compañía.

Dorothea Röschmann debe ser una de las mejores Susannas de hoy, de figura y canto impecables. **Klaus Häger** cantó un Conde serio; **Emily Magee**, una Condesa abrumada por la situación pero con espíritu para combatir; **Patricia Risley**, un magnífico Cherubino; el coreano **Kwangchul Youn**, un resonante y ágil Figaro; **Katherina Kammerloher**, una asombrosa Marcellina, que invocó una vez más el espíritu de Edipo implícito en el rol; y el tan admirado **Peter Schreier** ofreció una deliciosa viñeta como Don Basilio.

La producción de **Thomas Langhoff** tiende a ser tradicional, pero se destaca la excelente *Personenregie*, con acertadísimos detalles como el estornudo de la Condesa en "*Il suggello!*".

Un lleno total, justificado por un *show* de altísima calidad. — E. B.



Una escena de
La mujer sin sombra

DEUTSCHE OPER

R. Strauss. DIE FRAU OHNE SCHATTEN

T. Moser, A. Marc, J. Henschel, L. Carlson, L. Peacock, W. Brendel, L. De Vol. Dir.: C. Thielemann. Dir. esc.: P. Arlaud. 1 de diciembre.

Hace años, ver esta ópera era un gran acontecimiento; hoy atraganta como un enorme caramelo empalagoso. *La mujer sin sombra* es mucho más que un cuento de hadas para adultos; es una ópera de búsquedas individuales, de saber elegir basándose en la moralidad, y es también la ópera más socialista de Hofmannsthal y Strauss. **Philippe Arlaud** ve la ópera como una fábula con estilo de pantomima: los personajes celestiales son exagerados; los humanos, más creíbles. La escenografía, atractiva.

Thomas Moser despachó el difícil rol del Emperador con gran facilidad, mientras que **Jane Henschel** (*La Nodriza*) tuvo que contender con el papel más largo y, al darse la ópera sin cortes, decayó el drama. **Alessandra Marc** (*La Emperatriz*) es una cantante de inmenso tamaño, su dicción es poco clara y no respetó la partitura, ya que no cantó el trino escrito ni el Re bemol en "*Ist mein Liebster dahin?*". El vestuario no ayudó ni a la Emperatriz ni a *La Nodriza*. Muy bien **Wolfgang Brendel** (*Barak*) y un poco menos **Luna de Vol** (*La Mujer*). Dirigió el flamante pero ya sobresaliente director musical de la casa, **Christian Thielemann**, con fineza, buen sonido y mucho control, pero con sorprendente falta de poder dramático. — E. B.

Wagner. GÖTTERDÄMMERUNG

R. Kollo, L. Carlson, G. Hornik, M. Salminen, G. Schnaut, Y. Wiedstruck, P. Lang. Dir.: C. Thielemann. Dir. esc.: G. Friedrich. Deutsche Oper, 27 de enero.

La reposición de la tetralogía wagneriana, con el espectacular túnel del tiempo de

Peter Sykora, fue la apuesta de la Deutsche Oper berlinesa para comenzar el año 2000. Un ciclo que concluyó con un monumental *Ocaso de los Dioses*, con **René Kollo** como Siegfried, **Gabriele Schnaut** en el papel de Brünnhilde y **Matti Salminen** en el del malvado Hagen. La extrema profundidad del escenario y una cuidada iluminación que realzó cada escena situaron la obra en un nivel de excelencia que no todas las voces pudieron alcanzar. El hijo de Alberich, en su pugna por obtener el anillo y su poder, supo transmitir desde el primer acto el tono de solemnidad y tragedia de la cuarta parte del *Anillo del Nibelungos*. Schnaut ganó fuerza a partir del segundo acto y Kollo no dio a Siegfried la estatura del héroe hasta el tercero. La interpretación que de Guttrune realizó **Yvonne Wiedstruck** superó los poco agradecidos contornos del personaje de la corte del reino de los Gibichungos, mientras que **Lenus Carlson** se atuvo en exceso a la pálida rigidez de Gunther. Los coros de la Deutsche Oper llenaron con creces la grandiosidad escénica y **Christian Thielemann** dirigió acertadamente la orquesta. Pero fue sobre todo la puesta en escena de **Götz Friedrich**, y singularmente el trabajo de **Sykora** en el decorado, en el que atinó a insertar algunos elementos modernos en un marco clásico, lo que hizo realmente apreciable la representación. — **Emili J. BLASCO**

Bolonia

Puccini. TOSCA

D. Dessi, V. La Scola, R. Raimondi, E. Turco, M. Utzeri. Dir.: D. Gatti. Dir. esc.: A. Fassini. Teatro Comunale, 27 de noviembre.

Los cien años que cumple *Tosca* de Puccini han sido adelantados por el Teatro Comunale de Bolonia, que ha decidido confiar el título con que inaugura la nueva temporada a su director estable, **Daniele Gatti**. Hay que decir que la primera lectura del joven director milanés ha parecido ya magnífica por tensión dramática, exquisitez dinámica y agógica al definir los detalles armónicos que atesora la estupenda escritura pucciniana. Gatti ha sido, además, muy fiel a todas las indicaciones que a menudo una lectura teatral, convencional y enraizada en la tradición interpretativa de los cantantes, suele omitir.

Así, pues, se ha cantado todo, incluyendo las frases más comprometidas de un canto que en principio es *di conversazione*, pero que la tensión dramática lleva a menudo hacia el declamado histriónico. Esto no quiere decir que no se haya hecho *teatro*, ni mucho menos, aunque la producción de Palermo —decorado en blanco y negro y vestuario elegantísimo de **Willy Orlandi**,

regia de **Alberto Fassini**— sea de lo más previsible.

La protagonista **Daniela Dessi**, además de poseer una bellísima voz lírica y una técnica apropiada, tiene un particular encanto en su manera de frasear, en el dar color a las frases, a las palabras, a dar intención hasta a los silencios. Posee, también, una figura atractiva y talento de actriz, en este caso enfocado hacia una pasionalidad muy mediterránea, *à la* Magnani, que le ha proporcionado un merecidísimo éxito personal. El tenor **Vincenzo La Scola** ha trazado un Mario Cavaradossi *in crescendo*, por intención en el fraseo y dominio del agudo, que ya vuelve a ser timbrado y bien sostenido, logrando una ovación interminable tras una interpretación conmovedora e inspiradísima de "*E lucevan le stelle*".



¿Qué se puede añadir de **Ruggero Raimondi** como Scarpia? Pues que no hay memoria de una personificación teatral más eficaz del libertino Barón Vitellio: o si no, que lo diga él mismo desde su espacio en ÓPERA ACTUAL. — **Andrea MERLI**

Bruselas

Boesmans. WINTERMÄRCHEN, estreno mundial Libreto de L. Bondy y M.-L. Bischofberger. D. Duesing, S. Chilcott, C. Kallisch, A. Rolfe Johnson y otros. Dir.: A. Pappano. Dir. esc.: L. Bondy. La Monnaie / De Munt, 14 de diciembre.

El año se despide bien en Bruselas, con un estreno del compositor residente, uno de los espectáculos más completos y perfectos de estos últimos tiempos y, sobre todo, una partitura que, por encima de

desniveles y debilidades —en la primera parte, por excesiva reiteración de los mismos recursos musicales y de texto como en la exasperación de los celos de Leontes—, tiene calidad —un buen cuarto acto, pero un tercero francamente estupendo— como para resistir el paso del tiempo que en esta obra de Shakespeare tiene tanta importancia.

La labor de **Luc Bondy** y **M.-L. Bischofberger** como libretistas es buena, aunque muy reductora de la belleza del texto. En cambio en la puesta en escena, ayudado por decorados despojados y bellos —**Wonder**—, atractivo vestuario —**Sabounghi**— y luces —**Koppelman**—, Bondy ha cumplido uno de sus trabajos más extraordinarios: ahí sí que ha estado a la altura de Shakespeare. Bien el coro y la coreografía de **Lucinda Childs**. La yuxtaposición de idiomas —inglés y, en la mayor parte, alemán— y la inclusión de una banda de *rock* —**Aka Moon**, con el vocalista **Kris Dane** en *Florizel*— que hasta se permite improvisar, se integran sin problemas a la gran orquesta, transfigurada por un **Pappano** que se ha desvivido por la obra con resultados espectaculares. Agréguese un respeto total por la voz —pese a una acumulación de dificultades para la soprano, que las superó magníficamente— y la palabra cantada, siempre clara.

¡Y qué reparto! Sería de desear tenerlo para las óperas de repertorio. Resulta imposible analizarlo en detalle y citar todos los nombres, pero todos han colaborado y dado lo mejor.

Cuando los artistas creen y están implicados en lo que hacen, los resultados son de este nivel: se ha servido mejor una ópera contemporánea en estreno mundial que *Carmen* o *El Rapto*. Protagonista ejemplar lo fue **Dale Duesing**, buen cantante y mejor artista, algo cansado al final y con merma en el volumen. Su rival imaginario (*Filoxenes*), era **Anthony Rolfe Johnson** en un rol a su medida: aún su talla es enorme pese al desgaste del timbre y del agudo.

Su sufrida esposa *Hermione* fue la excepcional soprano lírica **Susan Chilcott**: Los teatros, como de costumbre, son los últimos en enterarse de los cantantes musicales y con voz. Bien **Juha Kotilainen** y el tenor **Heinz Zednik** como *El Tiempo*, con un momento excepcional en el tercer acto, y *Green*, un personaje agregado y que no siempre funciona bien.

Magistrales, porque además el autor los ha dotado de la mejor o más apropiada música, la *Paulina* fervorosa e implacable de la espléndida mezzo **Cornelia Kallisch** —¡qué artista!— y el joven pero ya inmenso bajo **Franz-Josef Selig** —*Camillo*, el confidente de ambos reyes—, que tiene a su cargo un monólogo precedido de un breve pero in-

tenso preludio en el tercer acto que es la joya de la partitura, la prueba de que los cuatrocientos años están allí, sustentando el presente: "los muertos que vos matáis gozan de buena salud". – Ariel FASCE

GALA DEL TRICENTENARIO

Obras de Beethoven y Dallapiccola. J. Van Dam, R. Stene, C. Brewer, C. Forbis, L. Gallo, S. Harrison. Dir.: A. Pappano. La Monnaie / De Munt, 14 de enero.

En combinación con la exposición sobre una visión del género lírico en el nuevo edificio de que dispone el teatro para oficinas, talleres y salas de ensayo –detrás de la sala misma–, el 14 de enero tuvo lugar una gala con unas curiosas características presidida por la mismísima Reina Paola.

Resultó interesante la idea de no hacer pausa entre tres obras que tratan el tema de la libertad y sus dificultades: no se puede menos que estar de acuerdo con la idea que presidió la composición de la velada. Pero en la práctica, que el aria del tenor de *Fidelio* y los dos últimos movimientos de la *Novena* de Beethoven –en la cual Pappano no estuvo convincente como director sinfónico– sirvan de marco a la versión concertante de *Il Prigioniero* de Dallapiccola –una gran obra, sin duda–, sin la menor interrupción, no ayudó a ninguno de los dos autores, de estéticas demasiado alejadas.

El momento más alto fue la ópera breve del compositor italiano, en la que Pappano y la orquesta alcanzaron niveles incandescentes. El coro estuvo soberbio dirigido por la mano dócil y la eficacia del maestro Balsadonna.

El cuarteto solista de la *Novena* fueron José van Dam –el cantante más completo pese a algún problema de *fiato* en su solo–, Randi Stene –una mezzo cada vez más notable–, Christine Brewer y Clifton Forbis. Éste último había interpretado previamente a Florestan –voz interesante, de gran potencia, pero un tanto forzada y no demasiado sutil–. La soprano, de un registro agudo muy valiente, aunque su fraseo carezca de vuelo, tenía a su cargo el breve y difícil papel de la madre en *Il Prigioniero*.

En esta obra, aparte de breves intervenciones, el tenor Steven Harrison desplegó una de las voces más feas, limitadas y opacas que puedan imaginarse como Carcelero y Gran Inquisidor.

En cambio, protagonista fue Lucio Gallo, quien debería explorar más este repertorio antes de insistir con Verdi: sus limitaciones en los registros extremos y sus defectos de emisión (agudos abiertos, sonidos entubados) sirven aquí de efecto artístico. – A. F.

Buenos Aires

Strauss. SALOME

R. Behle, G. Alperyn, M. Cullerés, U. Holdorf, T. Fox, O. Imhoff, F. Chalabe, C. Sampedro. Dir.: S. Lano. Dir. esc.: R. Oswald y A. Lápiz. Teatro Colón, 27 de Noviembre.

Después de una prolongada ausencia en el Teatro Colón, volvió a reponerse, con altibajos, la ópera *Salome* de Richard Strauss. En esta ocasión hubo dos factores fundamentales que permitieron que esta producción pudiese alcanzar cierto éxito. Ante todo, la magnífica dirección orquestal de Stefan Lano y, en segundo lugar, la intensidad expresiva de buena parte de los integrantes del elenco.

Desde el foso, Lano combinó violencia dramática con sensualidad cromática, construyendo el clima adecuado para la sinfonía que plantea el compositor en la obra.

Aunque no pareció cómodo en el rol del profeta Jokanaan, el barítono estadounidense Tom Fox sostuvo con convicción y autoridad su parte, ayudado por su rico material vocal y su importante extensión de registro. Udo Holdorf no sólo demostró conocer cada detalle del rol de Herodes, sino que además dio acabadas muestras de ser un cantante-actor consumado. Vocalmente impecable, hizo frente a la tesitura que el autor le impuso al personaje y salió victorioso del empeño sin dejar de lado la utilización de todos los recursos expresivos que tuvo a su alcance.

A su lado, Graciela Alperyn encarnó una Herodias de sólidos recursos vocales e histriónicos. Lamentablemente, frente a las cualidades actorales del elenco, la Salome planteada por la soprano alemana Renate Behle fue casi caricatural. De voz metálica y gutural, su personificación de Salome estuvo más cerca de una *walkiria* que de la jovencita que desafía al tetrarca para complacer sus deseos. Nada en ella emanó sensualidad ni emoción y sólo pareció preocupada por llegar a la escena final, donde alcanzó cierto lucimiento vocal.

En los papeles menores hubo buenos desempeños de Oscar Imhoff y Marta Cullerés en los roles de Narraboth y del paje, respectivamente.

La nueva presentación escénica propuesta por el binomio Oswald-Lápiz planteó austeridad en la escenografía contrastando

con un vestuario suntuoso con ciertos toques orientales y reminiscencias de Gustav Klimt. Por otra parte, resultó altamente meritorio el minucioso tratamiento del espacio escénico y de los movimientos de los intérpretes. – Daniel LARA

Donizetti. LUCIA DI LAMMERMOOR

L. Gaeta, L. Rizzo, D. Volonté, N. Meneghetti y otros. Dir.: R. Censabella. Dir. esc.: C. Jury. Teatro Colón, 14 de Diciembre. In Memoriam de Alfredo Kraus.

Originariamente programada como la despedida oficial de Alfredo Kraus del Teatro Colón, esta reposición de la ópera de Donizetti sufrió los avatares del fallecimiento del tenor español y posteriormente de la cancelación de quien debía ser su *partenaire*, Mariella Devia. En medio de



Renate Behle, Salome en Buenos Aires

un panorama bastante incierto, la dirección del teatro convocó a algunos de los más destacados elementos locales que lograron conformar una distribución perfectamente homogénea, convirtiendo en éxito una producción que parecía caracterizada por la incertidumbre.

Dario Volonté volvió a dar muestras de sus importantes dotes vocales en un rol que parece hecho a su medida y que interpretó con la mayor naturalidad. La calidez y el delicado fraseo de su voz, unidos a un importante volumen, reafirman el porqué de su rápido ascenso en la esfera lírica internacional. Su Edgardo desbordó pasión y buen gusto, siendo constantemente celebrado por el público.

Junto a él, la soprano Laura Rizzo recreó una Lucia de rica expresividad que ejecutó correctamente las cadencias, trinos y variaciones exigidas por la partitura con una bella voz, que, aunque no muy grande y qui-

zás un poco liviana, tuvo el gran mérito de hacer llegar al auditorio no sólo un canto bello, sino los cambios de sentimientos que le suceden a la desdichada protagonista.

Muy buen desempeño lograron **Luis Gaeta** en el rol de Enrico y **Nino Meneghetti** en el de Raimondo, dando acabadas muestras de profesionalismo tanto vocal como actuarial. El resto del elenco también estuvo a la altura de la ocasión, destacando **Lucia Ramos Mañé** y **Rubén Martínez**.

Reinaldo Censabella dirigió de forma rutinaria y monótona la orquesta estable, quizás más preocupado por acompañar a los cantantes que por asumir el protagonismo que la obra requiere de la orquesta. Los coros fueron impecablemente presentados por el maestro **Vittorio Sicuri**, quien volvió a confirmar el altísimo nivel que puede alcanzar la agrupación bajo su guía.

La puesta en escena no se apartó de los esquemas tradicionales y las indicaciones actorales parecieron en muchos momentos ausentes. Comentario aparte merecieron los decorados y el vestuario, que realzaron aún más el brillo de la velada.

Finalizada la representación, la dirección del Teatro rindió homenaje a Kraus colocando una placa en su honor en la sala en medio de la ovación del público, que despidió de este modo a un grande de la lírica internacional. – D. L.

Catania

Bellini. NORMA

F. Cedolins, F. Franci, G. Merighi, A. Papi. Dir.: M. Stefanelli. Dir. esc.: R. Giacchieri. Teatro Bellini, 16 de enero.

En Catania se había organizado, hasta no hace mucho, todo un Festival de otoño dedicado a su cisne, Vincenzo Bellini. Recortes de presupuesto y otros problemas –casi todos ellos de tipo económico– han podido con esa meritoria institución y ahora hay que conformarse con lo que puede ofrecer una temporada que, siendo italiana y de provincia, es una de las más ricas y estimulantes.

El título que la ha inaugurado ha sido *Norma*, sin duda alguna la obra maestra de Bellini y que en Catania han interpretado en los últimos 50 años Maria Callas, Anita Cerquetti y Elena Suliotis, en su día la más esperanzadora depositaria del legado de la Callas: una esperanza “*che delude sempre*”, como diría Turandot.

Llamada a cubrir el oneroso encargo, la soprano **Fiorenza Cedolins**, un valor en alza en la bolsa del *bel canto*, ha jugado sus mejores cartas, sin ni siquiera intentar –muy inteligentemente– una aproximación a esa quimera. Voz exquisitamente lírica, bien emitida y técnicamente preparada, Cedolins



El matrimonio Macbeth, en Chicago

bordó una excelente “*Casta Diva*” con agudos en *pianissimo*, matizados con admirables refuerzos sobre el *fiato*, con un uso ejemplar del *legato* y con intención en el fraseo; el reverso de la moneda fue su imposible descenso al registro grave y lo exiguo del centro.

A su lado, el veterano **Giorgio Merighi** fue un valiente Pollione. Su canto de antigua escuela le permitió, pasados los sesenta, sostener sin temor una tesitura muy alta y enfrentarse, sin aparente dificultad, a las frecuentes agilitades. La figura, siempre juvenil, también le ayudó. Figura escultural tiene **Francesca Franci**, como Adalgisa, pero con su vocalidad de mezzo más bien oscura y espesa y cierto desahogo en la emisión debería encauzarse hacia un repertorio menos belcantista. Perfecto, en cambio, el joven bajo **Andrea Papi**, que prestó buena línea de canto y la más auténtica voz de bajo surgida últimamente en Italia al personaje de Orovoso. Preparada por Lombard y finalmente dirigida por su asistente, **Massimo Stefanelli**, la orquesta catanesa sonó desganada y aproximativa tanto en la afinación como en la dinámica; tampoco el coro, preparado como siempre por la maestra **Carlini**, se lució esta vez en su nivel acostumbrado.

Sin embargo, la peor nota se la llevó la nueva producción firmada por **Renzo Giacchieri**, actual director artístico en la Arena de Verona. Con pretensiones de modernidad, resultó ser la feria del desatino, ridiculizando la acción dramática con incoherentes movimientos de las masas, contra la música más de una vez y con resultado francamente hortera. Para eso, mejor alquilar una vieja producción Sormani.

El público, hasta el más *modernillo*, se lo agradecería. – A. M.

Chicago

Verdi. MACBETH

C. Malfitano, F. Grundheber, R. Aronica, R. Aceto. Dir.: A. Fisch. Dir. esc.: D. Alden. Lyric Opera. Civic Opera House, 27 de noviembre.

Ascher Fisch, al frente de un buen conjunto de solistas vocales, infundió vida musical e interés dramático a la nueva producción de *Macbeth* de la Lyric Opera. Director intenso y atlético, Fisch mantuvo un discurso interesante desde las primeras notas de la obertura hasta la trágica conclusión de esta fascinante partitura. La orquesta ofreció una vibrante lectura como conjunto, lo mismo que el coro, mientras los cantantes, con Catherine Malfitano a la cabeza, respondían con actuaciones vigorosas y de gran fuerza dramática.

El barítono alemán **Franz Grundheber**, en el papel protagonista, demostró poseer la extensión y el volumen necesarios para su difícil cometido, pero su acento teutónico aminoró su eficacia. Buen actor, su expresividad hizo de “*Pietà, rispetto, amore*” un ejemplo de convincente desesperación.

Catherine Malfitano fue una Lady Macbeth adecuadamente maléfica, cantando siempre con gran poderío y sentido del estilo, así como un una emisión resonante. Su aria de salida “*Vieni, t'affretta*” dio el tono al nivel vocal de la velada y su escena del sonambulismo se convirtió en el momento culminante de la representación. El tenor italiano **Roberto Aronica** sacó todo el partido posible a su personaje de Macduff, vertiendo “*Ah, la paterna mano*” con estremecedora emoción. **Raymond Aceto** fue un Banquo de buena línea y voz de ébano.

Muchos de los efectos visuales de esta producción daban la impresión de haber sido ya vistos antes: horizontalización excesiva, paredes móviles cargadas de cuadros y luces fluorescentes colgadas muy bajas; una escenografía que puede pasar para obras como *Kátia Kabanová* o *Wozzeck*, pero que en *Macbeth* parecía fuera de lugar, amén de no aprovechar en absoluto las cada vez más sofisticadas capacidades técnicas del teatro y no añadir nada a la comprensión de Piave, Verdi o Shakespeare. Ni siquiera el magistral uso que el diseñador **Duane Schuler** hizo de las sombras mantuvo el interés. – Roger STEINER

Colonia

Hindemith. NEUES VOM TAGE

K. Armstrong, A. Dobber, S. Hartman, J. Ketilson, D. Schaechter. Dir.: J. Stert. Dir. esc.: G. Krämer. Oper der Stadt Köln, 23 de diciembre.

Con esta ópera el género llamado *Zeit-Oper* –ópera actual– fue firmemente establecido en Alemania y fue Klemperer quien estrenó el título en la Ópera Kroll en 1929. La ocasión fue un escándalo: ver a una soprano en una bañera fue demasiado para los críticos y políticos y fue Goebbels quien tuvo la última palabra en 1934. Pero ya Hindemith había probado sin duda que la noción de componer música por el hecho de componer había terminado. La ópera se basa en una pareja que necesita un motivo para divorciarse, hay coros sobre cómo llenar formularios y otros acerca de la felicidad de la separación. Pero el periódico *Noticias del día* –el título de la ópera– los convierte en personajes de los *media* y mientras sus vicisitudes atraigan a los lectores no podrán divorciarse. Es una sátira profunda, divertida y provocadora para un público sofisticado. Estupendos los cantantes: **Karan Armstrong** (Laura), **Andrzej Dobber** (su esposo, Eduard), **Sidwill Hartman** (el bello Sr. Hermann), **Jon Ketilson** y **Dalia Schaechter** (Sr. y Sra. M). La compleja pero atractiva partitura fue dirigida con atmósfera pero con demasiado volumen por **Johannes Stert**. Ingeniosa, estilista y muy creativa la producción de **Günter Krämer**. – E. B.

Verdi. LA TRAVIATA

V. Loukianetz, R. Saccà, B. Caproni, A. Collis, A. Andonian. Dir.: A. Allemandi. Dir. esc.: G. Krämer. Oper der Stadt Köln, 27 de diciembre.

Siempre gustaron las producciones del muy capaz **Günter Krämer**, pero esta vez, al ubicar la acción en o alrededor de una cancha de tenis, la producción pareció forzada para adaptarse a esa idea y no añadió nada nuevo al ya fuerte sentido del drama.

Hubo buena *Personenregie*, pero la pista de tenis molestó como una espina en la garganta. Por más explicaciones que se dieron en el programa de mano, la idea por el momento no funciona.

Buenos los cantantes, especialmente **Viktorija Loukianetz**, quien, pasado el primer acto, creció en poder dramático llegando a un conmovedor cuarto acto. **Roberto Saccà** no poseerá la redondez vocal de un Bergonzi –¿y quién la tiene hoy?–, pero cantó todas las notas con voz homogénea y buena línea.

El siempre complicado papel de Giorgio Germont le quedó grande a **Roberto Caproni** y la dirección de **Antonello Allemandi** careció de sentido dramático y continuidad.

La producción hubiese tenido más sentido si se hubiese pensado en invitar a Steffi Graf. – E. B.

Como

Massenet. WERTHER

A. Codeluppi, S. Tro Santafé, G. Mele, C. Rissone, G. Tosi. Dir.: G. Di Stefano. Dir. esc.: B. De Tomasi. Teatro Sociale, 14 de diciembre.

Las sorpresas a menudo vienen de la provincia. El Teatro Sociale de Como ha realizado una coproducción de *Werther* con el Teatro de Pisa, en Toscana. Una nueva producción que con economía de medios ha logrado resultados sencillamente inesperados. Por ejemplo, el decorado de **Poppi Ranchetti** ha sido un acierto: una estructura fija en estilo *Jugendstil* –la acción se sitúa a principios del siglo que termina– que se puede transformar con extrema funcionalidad, una serie de tules bien pintados que, según cómo sean iluminados representan vistas de jardín en distintas épocas del año. El vestuario, lujoso y bien confeccionado, lleva la firma de **Pier Luciano Cavallotti**; la *regia* es de **Beppe de Tomasi**. Un espectáculo, como *Fedora* y *Los cuentos de Hoffmann* del Liceu, feliz. Porque De Tomasi, que tantas producciones de *Werther* con Kraus ha dirigido, tuvo la feliz intuición de que, para evitar cualquier tipo de comparaciones, hay que cambiar de rumbo. Transformar al personaje romántico en un anti-héroe burgués y a la sociedad que le rodea en la de la era industrial precedente

a la Primera Guerra Mundial, hacer que la acción se desarrolle partiendo del día del entierro de Werther, como si de un *flash-back* de Carlota se tratara, haciendo un retorno al pasado en blanco y negro, como en una película del cine mudo y otro sinfín de detalles, ha sido un auténtico hallazgo. Pero en Como pasó, también, algo terrible. El día del ensayo general falló el tenor: ¡Pues no han encontrado a uno, sino a dos! La presente crítica se refiere a la función con el segundo: un chico de 28 años, **Alessandro Codeluppi**, que cantó con gran seguridad, óptima preparación, un francés muy cuidado, elegante en el fraseo, voz fresca y agudo emitido sin problemas. Muy emocionado al principio, supo tomar aliento para cantar un segundo acto sin esfuerzo, logrando una auténtica ovación tras el aria "*Pourquoi me réveiller*".

A su lado no desmerecieron la seductora Charlotte de **Silvia Tro Santafé**, mezzosoprano de cálida voz tan sólo un poco tensa en el agudo; el autoritario Albert del barítono **Giovanni Mele**; la deliciosa Sophie de **Cinzia Rissone**, y el Bailly de **Giancarlo Tosi**, ajeno a toda caricatura vocal y escénica. Muy monos, también en el sentido faunístico, los traviesos hermanitos y bastante rebelde, asimismo, la Orquesta de Como a las órdenes –es un decir– de la fogosa batuta de **Giovanni Di Stefano**. – A. M.

Cremona

Verdi. I DUE FOSCARI

R. Bruson, A. Jelmoni, S. Baldolini, R. Zanellato, S. Rocchi. Dir.: R. Palumbo. Dir. esc.: L. De Fusco. Teatro Ponchielli, 28 de noviembre.

La reposición en el glorioso Teatro Ponchielli de Cremona de *I due Foscari* –ópera emblemática del Verdi de los años *di galera* al imponer por primera vez en el impresionante personaje paterno del viejo Dux una línea de canto y de una elaboración de las frases melódicas que pertenecen, sin duda alguna, al Verdi más inspirado– ha supuesto un homenaje a uno de los más grandes barítonos italianos de los últimos treinta años: **Renato Bruson**.

La figura de Francesco Foscari ha tenido en la interpretación de Bruson una lectura memorable, que se puede calificar de histórica. El inevitable desgaste vocal, queda sabiamente disimulado en una auténtica lección de canto en lo que se refiere al control de la emisión y la profundidad del acento. La suya fue una actuación soberbia que provocó el delirio del numeroso público que abarrotaba el teatro.

Claro está que la ópera no se hace sólo con el barítono. Si la puesta en escena de Luca De Fusco pareció atenta y respetuo-



Alberto Jelmoni y Renato Bruson, en Cremona



Janet Williams y Beth Clayton en *La zorrina astuta* de Dallas

sa con la coherencia dramática y el ritmo teatral, gracias también al sugerente decorado y al rico vestuario diseñados por **Tita Tegano** —señora de Bruson—, y se animaba con la brillante coreografía de **Alessandra Panzavolta**, pocos méritos hizo el director de orquesta —la óptima I Pomeriggi Musicali de Milán—, **Renato Palumbo**, buen acompañante de Bruson, quien evidentemente dictó sus *tempi* pero no el de los demás, especialmente los del tenor **Alberto Jelmoni**, Jacopo Foscari, dotado de material vocal interesante, pero estilísticamente también en *anni di galera*.

La soprano **Simona Baldolini**, a la que hay que reconocer el mérito de haber sustituido a una colega enferma, con su agria voz lírica es sustancialmente ajena a un rol que requiere la típica vocalidad verdiana de *soprano drammatico di agilità*. Sin embargo, el respetable extendió los aplausos destinados a Bruson a toda la compañía. —A. M.

Dallas

Janáček. LA ZORRINA ASTUTA

J. Williams, B. Clayton, D. Peterson, J. Green, J. Scott Sikon. Dir.: G. Jenkins. Dir. esc.: F. Corsaro. Dallas Opera. Fair Park Music Hall, 12 de enero.

Bajo el decisivo impulso de su director musical, **Graeme Jenkins**, la Ópera de Dallas prosigue la exploración del repertorio del gran compositor checo Leos Janáček con *La zorrina astuta*, un canto esperanzado a la vida y al amor; que no excluye la idea de la aceptación de la muerte como signo de renovación.

La orquesta juega un papel predominante en la partitura y la orquesta de Dallas se mostró a la altura del empeño con su sutil despliegue de colores y de matices expresivos, con una sección de metal sencilla-

mente soberbia. La soprano **Janet Williams** obtuvo un gran éxito en el papel de la Zorrina, superando admirablemente las dificultades vocales y escénicas —se desplazaba casi siempre a cuatro patas— del rol, convirtiéndose en la intérprete favorita del público. Como Zorro actuó la mezzosoprano **Beth Clayton**, que cantó de manera deliciosa los dúos con Williams.

Un nutrido reparto de cantantes, bailarines y niños vestidos con auténtica gracia personificó el mundo de los animales, mientras el notable bajo-barítono **Dean Peterson**, en el papel del Guardabosque, encabezaba el censo de rústicos humanos, válidamente completado por el tenor **Jonathan Green** como maestro de escuela y el bajo-barítono **James Scott Sikon** como Harasta, el recovero.

La producción, diseñada originariamente por **Maurice Sendak** para la New York City Opera, destacó por el fabuloso vestuario. La ópera de Janáček, lejos de ser la sencilla ópera para niños con que se la ha querido identificar, demostró en esta ocasión su condición de obra de arte magistral y profunda. —R. S.

Houston

Verdi. AIDA

I. Kabatu, P. Denniston, C. Keen, M. Doss. Dir.: R. Bado. Dir. esc.: B. Nuckton. Wortham Center, 14 de noviembre.

Mozart. DON GIOVANNI

B. Skovhus, A. Corbelli, A. Pendatchanska, G. Fedderly, D. Sumegi, P. Armstrong. Dir.: L. Renes. Dir. esc.: C. F. Oberle. Wortham Center, 15 de noviembre.

La *Aida* de Verdi regresó a la Grand Opera de Houston para inaugurar su temporada 1999-2000 con la magnífica escenografía del italiano **Pier Luigi Pizzi**, que fue decorada con motivos egipcios de muy

buen gusto. El grupo de jóvenes cantantes fue tan bueno como la producción, pero quien sobresalió en la función fue la soprano belga **Isabelle Kabatu** en el papel de *Aida*. Pequeña mujer de grande y colorida voz *spinto*, cantó y se movió con dignidad en la escena con agradable tono y adhesión emocional a su personaje.

Por su parte, el tenor **Patrick Denniston** pasó como un discreto Radames que brilló más en lo escénico que en su desenvolvimiento o belleza vocal. El resto del reparto contó con el experimentado y seguro Amonasro de **Marc Doss**, que cantó con fuerza y profundidad vocal, y con **Catherine Keen**, que demostró talento cantando con buen porte y sensibilidad.

Robert Bado, director musical del estudio de ópera de la compañía, saltó al podio para dirigir correctamente la orquesta en sustitución del maestro italiano Roberto Abbado, que tuvo a su cargo las primeras funciones del título.

Para la segunda producción de la temporada, *Don Giovanni*, de Mozart, la Ópera de Houston trajo una vez más una producción de muy alto nivel diseñada por el alemán **Carl Friedrich Oberle**, para el ciclo Mozart / Da Ponte que la compañía ha presentado recientemente. El barítono danés **Bo Skovhus** presentó por primera vez en un escenario norteamericano su interesante y óptima interpretación del burlador. Fue un convincente seductor de opulenta voz que agradó bastante por su desenvolvimiento escénico y por su sentido del drama.

Gran apoyo cómico-vocal tuvo en el excelente Leporello del barítono italiano **Alessandro Corbelli**, que demostró ser todo un especialista actuando en papeles cómicos y cantando con volumen y timbre adecuados, alcanzando una más que sobresaliente caracterización de su personaje.

Una gran sorpresa dio **Greg Fedderly** como Don Octavio, cantando sus dos arias con un bello color de armonía y entonación y agradable seguridad escénica. Como Donna Anna, la búlgara **Alexandrina Pendatchanska** tuvo dos brillantes intervenciones en "*Or sai chi l'onore*". y en "*Non mi dir*". En el podio el joven director holandés **Lawrence Renes** ofreció una lucida lectura al frente de la Sinfónica de Houston. —Ramón JACQUES

Londres

Verdi. FALSTAFF

B. Terfel, G. Howell, D. Montague, B. Frittoli, B. Manca di Nissa, D. Rancatore, K. Tarver, R. Frontali. Dir.: B. Haitink. Dir. esc.: G. Vick. Covent Garden, 11 de diciembre.

La nueva producción de *Falstaff* en la Royal Opera es vil, burda y barata, pantomímica; un insulto al genio de Sha-

kespeare y al de Verdi. El nuevo teatro ha degenerado en un complejo de restaurantes donde el único objetivo parece ser comer y beber durante los intervalos y dormir durante la función. Sólo falta que alguna cadena de supermercados abra una sucursal y que la Ópera Real se encargue de despachar las compras a domicilio.

En una ocasión que pedía a gritos que se escuchara al talento local, se optó por importar. El elenco no fue malo; sólo simbólicamente incorrecto para una reapertura tan esperada. **Bryn Terfel** posee una voz importante y su dicción italiana es impecable, pero el Falstaff que tiene dentro necesita un *regisseur* inteligente que le ayude. Por el momento es muy elemental, con destellos fugaces de lo que podría llegar a ser. Su voz no es la de un Falstaff tradicional y tampoco posee demasiado *squillo*.

Barbara Frittoli (Alice Ford) canta con un molesto *vibrato*, **Diana Montague** es una Meg excesivamente bidimensional y sólo **Bernadette Manca di Nissa** proyectó una excelente Mrs. Quickly, con voz como para cuajar leche. Injustificable la elección de **Desirée Rancatore** como Nannetta y de **Kenneth Tarver** como Fenton, pero **Roberto Frontali** cantó un Ford directo aunque poco sofisticado.

Bernard Haitink tampoco tuvo una buena noche; su lectura fue aburrida y sólo la escena entre Ford y Falstaff tuvo pulso y energía dramática. ¿Y cómo se explica que en un teatro que dice ser *el más moderno y técnicamente avanzado del mundo* se registre una pausa de quince minutos entre la escena de la taberna y la casa de Ford? Debido a la insuficiencia intelectual de **Graham Vick**, la chillona producción represen-

tó un gasto inútil. La dirección de actores pareció consistir en levantar cejas, risitas cómplices y otros lugares comunes. Como la televisión tiende a mentir, la transmisión probablemente convencerá a muchos; en el teatro —que es donde se debe ver la ópera— fue un farrago irreconocible. —E. B.

México

Chávez. THE VISITORS

E. Vázquez, L. Ambriz, R. Locke, J. Suaste, M. Embree. Dir.: J. Areal. Dir. esc.: S. Vela. Palacio de Bellas Artes, 2 de diciembre.

Después de su presentación en el 27 Festival Cervantino, llevado a cabo en octubre del año pasado en Guanajuato, la temporada 1999 de la Ópera del Bellas Artes concluyó con la puesta en escena de *The Visitors*, —o *El amor propiciado*, en español—, título definitivo de la única ópera que compuso el músico y director de orquesta mexicano **Carlos Chávez** en su versión original en lengua inglesa.

La producción forma parte de un homenaje al centenario del compositor, nacido en 1899 y muerto en 1978. La dirección escénica estuvo a cargo de **Sergio Vela**, actual director del festival cervantino, quien decidió rescatar esta ópera en la versión que Chávez siguió trabajando, reorquestando y puliendo hasta su muerte, y que no se había presentado en México en más de dos décadas.

La ópera le fue encargada al músico mexicano por Lincoln Kirstein, presidente de la New York Ballet Society, y el estreno se dio en la Universidad de Columbia, en Nueva

York, en abril de 1957, con libreto de Chester Kallman, quien había trabajado anteriormente con Stravinsky en *The Rake's Progress*. Kallman tituló provisionalmente su libreto con el nombre de *The Toscan Players*, porque la ópera está ambientada en la Toscana del siglo XIV, en la época de la peste, y la motivación original del libreto es el *Decamerón* de Boccaccio. Pero este título no le agradó a Chávez y la ópera se estrenó con el título de *Pánfilo y Lauretta*.

La obra llegó a México, en inglés, en 1959 y en español en 1963, esta vez como *El amor propiciado*, en una traducción pobre y que perdía completamente el valor poético del libreto. Finalmente se reestrenó con el título de *Los Visitantes* (*The Visitors*) en 1968.

La función a la que hace referencia este comentario fue dirigida musicalmente por **José Areal** con enorme sentido dramático y tensión en la orquestación de la difícil partitura y contó además con un solvante reparto vocal, encabezado por **Lourdes Ambriz**, **Encarnación Vázquez** y por las voces masculinas de **Jesús Suaste** y **Randolph Locke**. —R. J.

Milán

Beethoven. FIDELIO

F. Kapellmann, T. Moser, W. Meier, K. Rydl, L. Aikin, J. Kaufmann, S. Milling. Dir.: R. Muti. Dir. esc.: W. Herzog. Teatro alla Scala, 16 de diciembre.

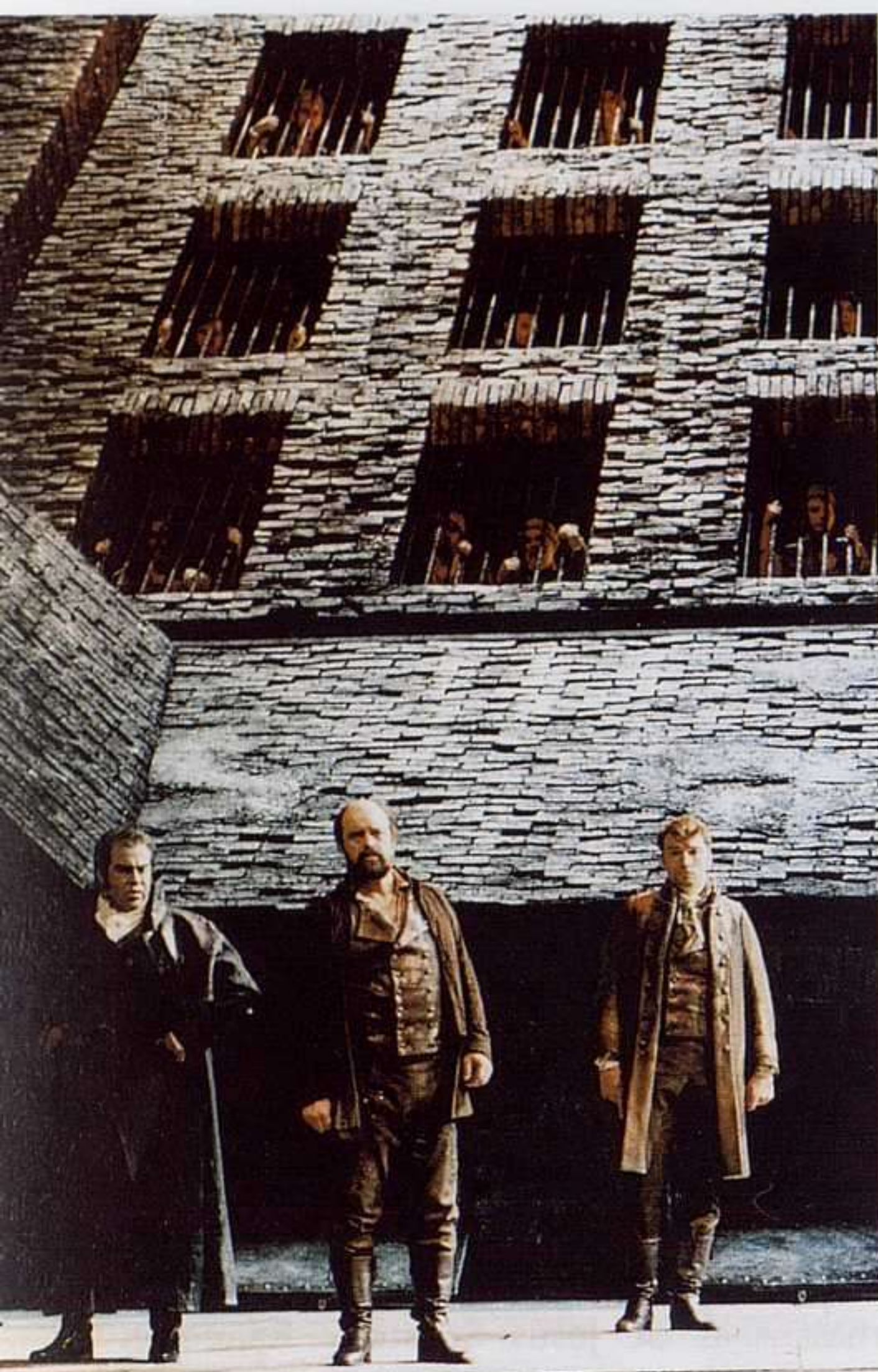
Pese a que el drama de Bouilly, del que deriva el libreto de *Fidelio*, tenga por argumento la liberación por parte de su esposa de un noble francés encarcelado por los revolucionarios y no sea, por lo tanto, de inspiración liberal, indudablemente la obra maestra de Beethoven ha representado desde su debut el mayor canto imaginable hacia la libertad y la justicia frente a toda forma de opresión.

Haber escogido este título para inaugurar la temporada de final de milenio ha sido, sin duda, un doble acierto del máximo coliseo italiano: por la universalidad esperanzadora que conlleva este auténtico himno sinfónico, aun careciendo de una real fuerza dramática, y, sobre todo, por haber confiado la dirección musical a **Riccardo Muti**, que debutando en este título ha logrado poner otro flamante broche de oro a su inagotable y triunfal carrera.

Encabezando una orquesta en su máximo esplendor por concentración y perfección de sonido —en especial de los metales, que han mejorado muchísimo— su lectura ha sido por varios aspectos sobrecogedora y alentadora, con armonía mozartiana y fuerza latina, fuera de toda dureza teutónica, explotando en un merecido triunfo tras la



Howell, Terfel y Hoare: Pistola, Falstaff y Bardolfo en el Covent Garden



Fidelio inauguró la temporada de La Scala

obertura *Leonore N° 3* ejecutada como intermedio en el segundo acto. Otra prueba mayúscula ha sido la que ha ofrecido el coro de la Scala, instruido por el maestro **Gabbiani**.

Notas menos entusiasmantes para la producción, monumental y aparatoso documento de los tristemente conocidos *Lagers* alemanes, con las firmas de **Frigerio** y **Squarciapino** —el vestuario era decididamente poco inspirado— y por la anodina puesta en escena del cineasta **Werner Herzog**, francamente de rutina.

Todavía menos las que se refieren al reparto, donde a excepción del humano y bonachón Rocco de **Kurt Rydl**, que utiliza inteligentemente el recurso a un cómodo *Sprechgesang* para disimular el inevitable desgaste vocal, la discreta —sin más— *Marzeline* de **Laura Aikin** y los profesionales comprimarios proporcionados por la casa, los demás no han parecido ni a la altura del evento musical que pretende ser la *prima* de la Scala, ni mucho menos al nivel requerido por sus diferentes partes.

Thomas Moser es, al parecer, uno de los más cotizados Florestan de la actualidad, pero su canto denuncia un esfuerzo continuo para mantener la tesitura de su parte, cediendo en los agudos con asperezas y deslices de tono. **Franz-Josef Kapellmann** tiene un vozarrón aparatoso, comparable tan sólo al descontrol de su emisión y al mal gusto en el fraseo, que confunde a Pizarro con el Alberich de la *Tetralogía*.

Waltraud Meier, finalmente, es una intér-

prete elegante y musicalmente intachable, pero la parte de Leonora / Fidelio le va muy justa, pese a que escénicamente sea apreciable. Voz vacía en el centro e inexistente en el sector grave, acaba por perder toda definición tímbrica en los concertantes —donde no se la distingue de la soprano ligera, siendo ella, en origen, mezzo— y aborda con cautela los agudos, logrando en el mejor de los casos sonidos aspirados y a veces auténticos gritos. Realmente es inexplicable el éxito que le ha decretado el otrora exigente público milanés. — A. M.

Nápoles

Puccini. LA BOHÈME

G. Sabbatini, A. Gheorghiu, A. Veccia, P. Ciofi, F. Previati, G. Prestia. Dir.: E. Mazzola. Dir. esc.: M. Bianchi y M. Corli. Teatro di San Carlo, 13 de enero.

La inauguración de la temporada en el Teatro di San Carlo de Nápoles ha querido ser un provocador homenaje al repertorio lírico, escogiendo la ópera probablemente más popular de Puccini, *La bohème*, y a la *multimedialidad* representada por el uso de unas cámaras de vídeo que, con tomas en directo de detalles que van aconteciendo en el escenario, ilustraron al público sobre aspectos que normalmente pasan desapercibidos.

Aunque en ello no hay ninguna originalidad, pues la cámara de vídeo ya ha sido abundantemente usada en multitud de montajes de ópera —uno por todos, el genial *Viaggio a Reims* de Rossini por Ronconi—, hay que añadir que la operación, condenada por la crítica más intransigente y conservadora, fue prácticamente indolora.



Angela Gheorghiu y Giuseppe Sabatini en *Bohème*

Lo que se apreció en la imaginativa pero muy tradicional puesta en escena de las jóvenes *registas* **Marina Bianchi** y **Mietta Corli**, estaba ya muy visto, pero fundamentalmente respetaba la música y el texto y eso, hoy en día, no tiene precio: un bravo alentador por ellas.

No gustó a la mayoría de los críticos, ni tampoco enloqueció al público, la dirección del joven —esto de los *maestrini* tan jóvenes es un juego peligroso— **Enrique Mazzola**. Tampoco era para tanto: en ocasiones se le escapaban las riendas, pero eso le pasa a cualquiera, y, en cambio, tuvo momentos de franca inspiración, como en todo el último acto.

El día de la primera representación, para mayor desconsuelo, enfermó el tenor, que era **Sabbatini**, y entonces la crítica más venenosa se metió con la empresa —es decir, la dirección— y de paso con la *Mimì*. En la función que aquí se comenta, sin embargo, el tenor apareció recuperado y cantó bien, como acostumbra; no es ni será nunca un Rodolfo ideal, por su excesiva nasalización y por una proyección demasiado vertical del agudo, que no logra la amplitud que requiere el canto pucciniano.

¿Y la soprano? Que **Angela Gheorghiu** caiga mal a muchos es otro tema; pero su *Mimì* fue lozana, intensa y cantada con pasión, dulzura y femineidad. ¿Que la *Freni* es otra cosa? Por supuesto, y Gheorghiu recuerda por el color de voz y la peculiaridad de la emisión a la *Zeani*: ¡menudo cumplido!

Lo demás era el típico reparto de la *nouvelle vague* italiana: **Patrizia Ciofi** fue *Musetta*, **Angelo Veccia** un *Marcello* con intenciones más que con méritos, **Giacomo Prestia** y **Fabio Previati** hicieron de *Colline* y de *Schaunard*. Todos ellos correctos y sin temor a fantasmas de un pasado más o menos lejano, pero también sin ángel. — A. M.

Niza

Puccini. MADAMA BUTTERFLY

X.-W. Sun, M. Malagnini, L. Naviglio, A. Golesorkhi, A. Orsolini, B. Imbert y otros. Dir.: M. Panni. Dir. esc.: G. C. Del Monaco. Ópera de Nice, 20 de enero.

Gian Carlo del Monaco ha bordado un trabajo redondo, cargado de inteligencia y gestos de gran teatro en su magistral producción de *Madama Butterfly* para la Ópera de Niza. En complicidad con el creativo trabajo escenográfico de **Michael Scott** y una soberbia iluminación de **Manfred Voss**, Del Monaco planteó una visión que aúna tradición y modernidad. El resultado de tan extraordinario y equilibrado trabajo no es otro que la más hermosa, sugerente y profunda producción de cuantas se han podido ver en los últimos años del



Richard Leech y Verónica Villarroel

célebre título pucciniano, también viva y descarnada denuncia del "problema cruel y tristemente contemporáneo de la pedofilia y el turismo sexual", como refiere el propio Del Monaco en un texto incluido en el programa de mano.

Cio-Cio San es joven, frágil y sensual, apenas 15 años; Pinkerton, un soldado estadounidense sediento de whisky y deseoso de sexo. La confrontación entre los dos personajes y sus respectivas culturas se erige como centro nuclear de la obra.

Al final, tras una ininterrumpida sucesión de sutiles detalles teatrales, todo quedará patentizado en el hecho, impactante y singular, de que la joven *geisha* arranca la bandera estadounidense que cuelga del árbol —ahora ya florecido— para envolver el cuchillo que clavará en su propio cuerpo. De esta forma, Madama Pinkerton muere víctima de esa cultura invasora ante la que, deslumbrada, sucumbió por amor.

Vocalmente triunfó y deslumbró por su soberbia encarnación dramática y vocal la soprano china **Xiu-Wei Sun**, una artista muy a tener en cuenta, que fue muchísimo más que una cantante con rasgos orientales. Su voz, sensual y poderosa, idealmente colocada y de una emisión sumamente exquisita, es gobernada por una mente musical de enorme calado estético.

Junto a ella, palidieron el correcto y cabal Pinkerton de **Mario Malagnini** —injustamente protestado por una parte del público al final de la función— y el animoso Sharpless de **Anooshah Golesorkhi**. La aplaudidísima Suzuki de **Lucia Naviglio** resultó verdaderamente sobresaliente.

La Filarmónica de Niza fue, una vez más y bajo el documentado gobierno del veterano **Marcello Panni**, la estupenda orquesta de siempre. Complementó y se involucró

desde el foso en el prodigio escénico que transcurría sobre ella. —J. R.

Nueva York

Boito. MEFISTOFELE

S. Ramey, R. Leech, V. Villarroel, E. Valdés, J. Shaulis, J. Grove, B. Fitch. Dir.: M. Elder. Dir. esc.: R. Carsen. Metropolitan Opera, 5 de noviembre.

El Metropolitan volvía a incluir en su programación el *Mefistofele* de Arrigo Boito tras setenta y cinco años de ausencia, en lo que constituiría un vehículo ideal para la actuación estelar de **Samuel Ramey**, que lleva años haciendo de este papel una de sus especialidades más apreciadas.

La voz de Ramey es poderosa y oscura y el intérprete une a su atlética presencia el adecuado perfil *diabólico*. Se mueve por el escenario con agilidad, sacándole el máximo partido a su rojo traje de etiqueta. Ya su entrada en escena fue espectacular, trepando por una escalera desde el foso de la orquesta. Desde el primer momento fue, pues, evidente, que dominaría la representación desde un punto de vista dramático. Faust era **Richard Leech**, que exhibió una voz cálida y ágil con fáciles agudos. **Verónica Villarroel** tuvo a su cargo los papeles de Margherita y Elena de Troya y la suya fue una actuación perfectamente creíble, servida por una voz expresiva, delicada y rica en armónicos.

La dirección escénica y los decorados de **Robert Carsen** y **Michael Levine** puede que no dieran la impresión de una excesiva brillantez, pero no está dicho en ninguna parte que el infierno sea un lugar agradable a la vista. La escenografía, en cualquier caso, pecaba de chillona y hubiera admitido perfectamente alguna que otra variación. El público, en cambio, pareció apreciar mucho la producción, a la que premió con fuertes aplausos.

Mark Elder dirigió a la orquesta del Metropolitan con habilidad y perfecto conocimiento de sus posibilidades, y el colectivo respondió admirablemente a sus requerimientos. El coro tuvo una actuación irreprochable; la potencia de sus *tutti* fue realmente impresionante. —S. D.

Wagner. TRISTAN UND ISOLDE

J. Eaglen, B. Heppner, K. Dalayman, R. P. Fink, R. Pape, J. Courtney. Dir.: J. Levine. Dir. esc.: D. Dorn. Met, 26 de noviembre.

El Metropolitan volvió a incorporar *Tristan und Isolde* a su repertorio después de 15 años con una nueva producción que ha hecho que la espera valiera la pena. Ben Heppner y Jane Eaglen pueden ocupar desde ahora con todo merecimen-

to un lugar de honor junto a los Melchior, Flagstad o Nilsson del pasado. Ambos, en efecto, han demostrado ser capaces de mantener la belleza vocal y la elocuencia y el vigor necesarios para hacer justicia a esta obra monumental, en un espléndido conubio de voces y música.

El tenor **Ben Heppner** mostró hallarse en un magnífico momento de forma, con una voz que sabía hacer compatibles potencia y dulzura. Supo adentrarse en el corazón de Tristan y también en el de los espectadores, especialmente en su largo soliloquio del tercer acto. La soprano **Jane Eaglen** fue la esencia misma del personaje de Isolde, al que sirvió con una voz perfectamente enfocada y de hermoso color a lo largo de toda la representación, para culminar en una sublime *Liebestod*.

Katarina Dalayman tuvo un afortunado debut en el papel de Brangäne, demostrando hallarse en posesión de una voz cálida y clara de texturas, y el reparto quedó completado con las actuaciones de **René Pape** como Rey Marke, **Richard Paul Fink** como



Sylvie Valayre y Vladimir Galuzin en el Met

Kurwenal y **Brian Davis** como Melot. Menor fue el impacto causado por decorados y vestuario. Con esta producción debutaba el director de escena **Dieter Dorn** y aunque los personajes vestían de época, el escenógrafo —**Jurgen Rose**— los situaba en espacios de formas geométricas que convergían en el fondo del escenario. Estos triángulos cambiaban de color según el carácter del momento o el estado de ánimo de los personajes y la luminotecnia de **Max Keller** puso a dura prueba la visión de los espectadores, de manera especial a lo largo del dúo del segundo acto, con los cantantes vistos en silueta y la luz cruda impactando directamente en los oyentes.

James Levine condujo sin vacilaciones a la maravillosa orquesta del Metropolitan a



Studio Camera

José Cura junto a Norma Fantini, Otello y Desdemona en Palermo

través de esta gloriosa odisea musical. En su concertación hubo finura, sensibilidad y pasión para cada una de las notas de esta mágica partitura. – S. D.

Donizetti. L'ELISIR D'AMORE

A. Gheorghiu, R. Alagna, D. Hvorostovsky, P. Plishka, Y. Gonzales. Dir.: E. Pidò. Dir. esc.: J. Copley. Met, 30 de noviembre.

Roberto Alagna y Angela Gheorghiu regresaban al Metropolitan con la obra *L'elisir d'amore* de Gaetano Donizetti, en la que el tenor encarnó a un Nemorino de gran inocencia en su credulidad, mostrando en sus inflexiones vocales la sinceridad de su amor hacia Adina con un tono siempre consistente, flexible y resonante. La versión definitiva de "Una furtiva lagrima" fue paladeada con delectación por Alagna, cuyas notas fueron en todo momento bellamente emitidas. Una actuación creíble y totalmente encantadora.

La soprano ofreció un retrato de Adina que fue a la vez sensible y sabio. Al principio retrata a una joven segura de sí misma que, gradualmente, deja traslucir su aspecto más vulnerable. La voz es potente, bien enfocada y particularmente expresiva. Una perfecta pareja para el atractivo Nemorino de Alagna.

Dmitri Hvorostovsky resultó ser una agradable sorpresa como Belcore. A diferencia de los papeles más fuertes que ha incorporado en los últimos tiempos, se metió en la piel del sargento con un estilo y un grajejo inimitables. Su voz, lírica y expresiva, resultó una auténtica delicia. La soprano

Yvonne Gonzales, por su parte, fue una espumosa y vivaz Giannetta, en tanto que **Paul Plishka** encarnó a un exuberante y magistral Dulcamara, papel con cuyos aspectos más festivos se identifica perfectamente.

Evelino Pidò condujo la orquesta del Met con una gran precisión y dominio de la partitura donizettiana. El sonido brindado por los músicos fue de una gran belleza. – S. D.

Puccini. MADAMA BUTTERFLY

S. Valayre, V. Galuzin, W. Shimell, J. Bunnell. Dir.: M. Viotti. Dir. esc.: G. C. Del Monaco. Met, 10 de enero.

El Met ha repuesto la producción de 1994 de *Madama Butterfly* que en su día firmara **Gian Carlo Del Monaco**, pero aunque los decorados suntuosos y realistas de **Michael Scott** han seguido llamando la atención, ha sido el debut de la soprano francesa **Sylvie Valayre** el aspecto más sobresaliente de la representación. Visualmente vulnerable y vocalmente elocuente, su Butterfly tuvo pasión y capacidad para emocionar, vertiendo con igual maestría el infantil parloteo del personaje en el primer acto y la resolución de la mujer herida en el resto de la obra.

El tenor **Vladimir Galuzin** fue Pinkerton, con un canto mucho más elástico y poderoso en el acto conclusivo que en el primero. Sin tener la voz ideal para Puccini, compensó esa carencia con su arrogancia canora y su acento viril. La mezzosoprano **Jane Bunnell** fue una simpática Suzuki y el barítono **William Shimell** tuvo a su cargo el papel de Sharpless; ambos lucieron buenas

voces y fraseo impecable. **Bernard Fitch** fue el astuto Goro.

Marcello Viotti debutaba en el podio del Metropolitan y concertó con seguridad y talento. Sus músicos le siguieron dócilmente. En resumen, un refrescante y agradable retorno a una de las óperas más apreciadas del gran público. – S. D.

Palermo

Verdi. OTELLO

D. Rendall, N. Fantini, A. Fondary, D. Ghegghi, M. Bolognesi, C. Striuli, T. Tramonti. Dir.: P. G. Morandi. Dir. esc.: M. Pontiggia. Teatro Massimo, 11 de diciembre.

La dirección artística del Teatro Massimo de Palermo se había asegurado de antemano para el *Otello* verdiano la presencia del tenor del nuevo milenio, el pibe de oro de la lírica, José Cura. No obstante, la presente crónica se refiere a una función en la que cantó **David Rendall**. Un *Otello sine cura*, que dirían los latinos sin aludir al tenor argentino, porque Rendall, tras una más que honorable carrera mozartiana, lleva ya algún tiempo recorriendo otros caminos líricos.

Éste, dramático como el que más, le va muy bien en lo interpretativo –gran gusto e inteligencia en el fraseo, buena acentuación italiana, gesto y postura escénica muy controlados– y también en lo vocal, haciendo alarde de buena proyección en el agudo, con un bonito terciopelo en el centro y con tan sólo la peculiaridad de un ligero *vibrato* que no molesta la línea de canto.

Norma Fantini, Desdemona, tiene en cambio en el fuerte *vibrato* el límite de una voz que, sin embargo, administra admirablemente por emisión y línea de canto siempre controladísima. Le falta, quizá, un poco de personalidad de intérprete, pero en el rol de la inocente víctima se la puede calificar



Eric MAHOUDAU

Las alegres comadres del *Falstaff* parisino

como notable. Aprobado con sobresaliente al veterano **Alain Fondary**, al que hoy en día hay que pillar en voz, pero en tal caso su Jago, hecho de mefistofélica malicia y sutil cinismo, es difícil de describir.

Como la puesta en escena de **Mario Pontiggia**, otro talento argentino activo en Italia, que ha logrado con elementos fijos y escaso atrezzo una realización efectiva y dominada por el magistral uso de las luces de **Bruno Ciulli**.

Entre los roles menores cabe destacar la bella voz del tenor siciliano **Domenico Ghoggi** (Cassio), quien, posiblemente por la emoción, se olvidó el pañuelo de Desdemona en la fatal escena con Jago —ver surgir de entre bastidores una mano anónima con un pañuelo de bolsillo bien doblado, resultó uno de esos episodios a contar durante años en las tertulias líricas— y el siempre correcto **Mario Bolognesi** (Roderigo).

Puntual, como siempre, el coro estable dirigido por el maestro **Iozzia**, y brillante la orquesta bajo la batuta de **Pier Giorgio Morandi**, otro profesor de la Scala pasado a la dirección. —A. M.

París

OPÉRA NATIONAL DE PARIS

Verdi. **FALSTAFF**

J.-P. Lafont, A. Michaels-Moore, P. Groves, I. Caley, S. Bertocchi, M. A. Zapater y otros. Dir.: J. Conlon. Dir. esc.: D. Pitoiset. La Bastille, 10 de diciembre.

Noche gloriosa, noche de ensueño, la de la *première* de la nueva producción de *Falstaff*. Los solistas, la orquesta, el coro, el estupendo decorado — de **Alexandre Beliaev**—, el suntuoso vestuario —diseños de **Elena Rivkina**—, la evocadora iluminación —firmada por **Philippe Albaric**—, todo, incluso el propio estuche de la sala Bastille, alcanzó la dimensión colosal de la obra última de Verdi. **Dominique Pitoiset**, que puso en escena poco ha un *Don Giovanni* de muy mal gusto, se redime con esta producción.

Jean-Philippe Lafont, el barítono-bajo de la cantera francesa, recibió a su público con todos los honores. Si la interpretación vocal del tolosano fue de gran nivel —el cantante no cesa en su progresión— encontró en el lúdico personaje terreno propicio para desarrollar su innata comicidad hasta el límite de lo posible. Los espectadores se reían en muchos momentos a carcajadas.

Patrizia Ciofi (Nannetta) y **Paul Groves** (Fenton) marcaron con fortuna la inocente sinceridad de su relación frente a la mentira circundante. No le fue a la zaga el par —que no la pareja— de personajes cínicos y torcidos compuesto por el barítono de gran autoridad **Anthony Michaels-Moore** (Ford) y la soberbia mezzo **Stephanie Blythe** (Mrs.



Último acto de *Roméo et Juliette*

Quickly), de voz cavernosa y contundente. **Christine Goerke** (Alice) tuvo momentos felices. Los compinches de Sir John, **Sergio Bertocchi** (Bardolfo) y **Miguel Ángel Zapater** (Pistola) cumplieron en sus cometidos. **Katarina Karnéus** —Meg— apoyó con gran eficacia a sus comadres. Lástima que el papel no diera para más.

La orquesta de la ONP sonó fuerte en el foso, y sin embargo se mantuvo discreta en su cometido al servicio de la escena, como debe ser. Una flor no hace primavera y, por esta vez, **James Conlon** dio a entender que había comprendido la obra y que tenía autoridad para transmitir sus ideas.

Tan afortunada fue la noche que los músicos no se fueron corriendo a sus casas tras la última nota, sino que, bien educados, se esperaron hasta los aplausos. —Jaume ESTAPÁ

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Weber. **DER FREISCHÜTZ**

G. Cachemaille, B. Norup, M. Van Kralingen, S. Piau, A. Dohmen, J. Silvasti, H. Sotin y otros. Dir.: M.-W. Chung. Dir. esc.: F. Negrin. 16 de diciembre.

Interpretó **Myung-Whun Chung** la obertura como si de una obra tardía de Beethoven se tratara. Hizo después entender que no tenía la intención de proseguir la

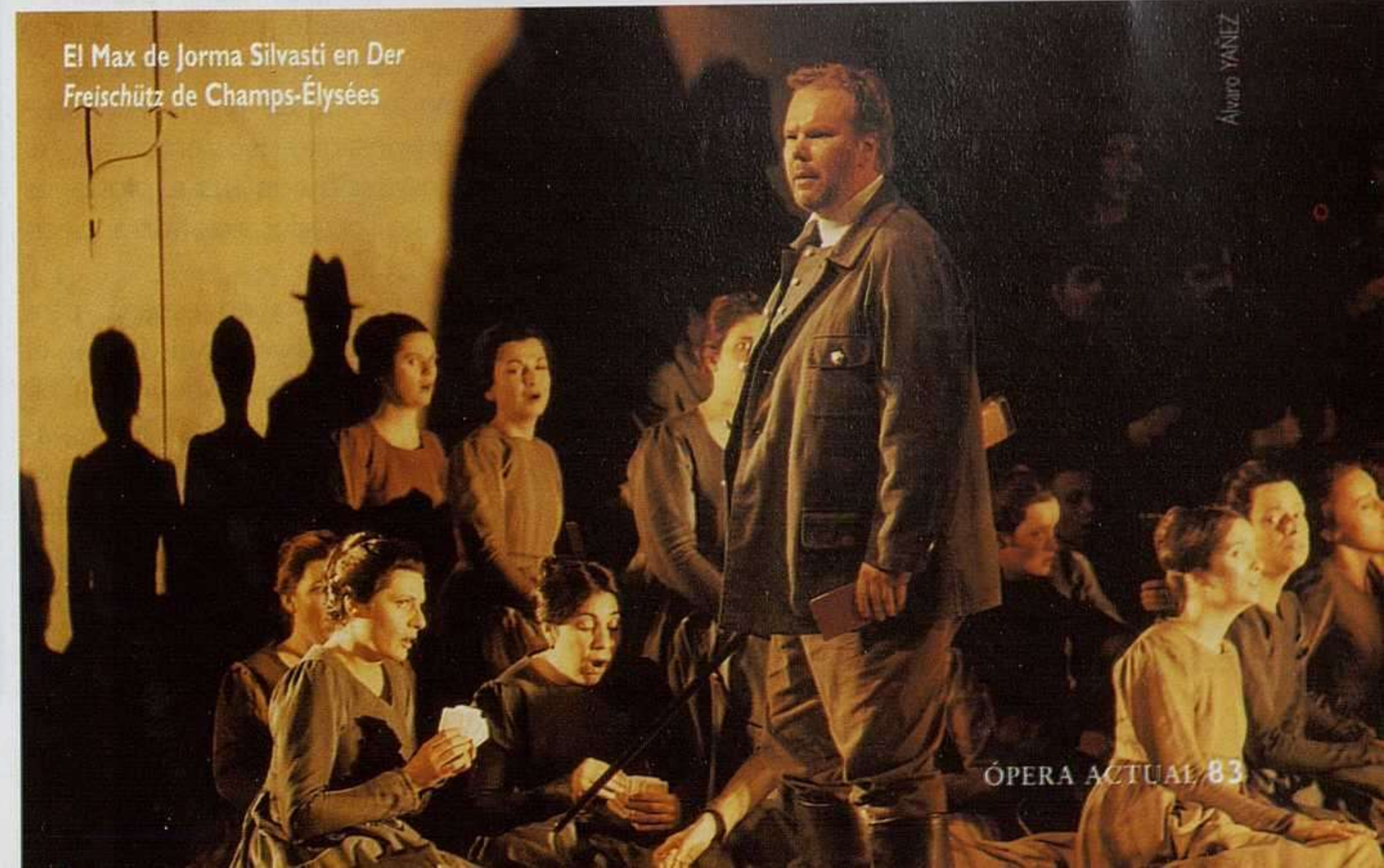
representación como un caballo siciliano y que era capaz de doblegarse al estilo de cada personaje. El público no le escatimó aplausos.

Jorma Silvasti —Max—, tenor más heroico que lírico, de emisión clara, de timbre un tanto metálico y de potencia regular —es decir equilibrada—, brilló lo mismo en las partes agudas que en las bajas de la partitura, que son bastantes. A su lado **Albert Dohmen** —Kaspar—, impresionante barítono, encarnó con autoridad el sombrío y patético personaje. Más diabólico que el propio diablo, provocó escalofríos al forjar las siete balas en el bosque.

Sandrine Piau —Ännchen— estuvo muy bien en su papel de comprimaria gracias a su tessitura de soprano ligera. Cubrió con maestría y gracia sus intervenciones haciendo algo más que apoyar las de la bobita de su prima Agathe.

Se encuentra muy verosímil en su rol a la joven soprano **Miranda van Kralingen** —Agathe—, y ello no fue gracias a su físico, un tanto desmesurado, sino a su voz y a la fineza y a la sensibilidad de su interpretación, que es en definitiva lo que cuenta.

A la actuación de los cuatro cantantes secundarios vino a sumarse, como la guinda sobre el pastel, la del veterano **Hans So-**



El Max de Jorma Silvasti en *Der Freischütz* de Champs-Élysées

Alvaro VÁÑEZ

tin —el ermitaño—. Ello permitió una conclusión muy lograda de la noche.

Los coros y la orquesta cumplieron, lo cual es mucho decir en una obra en la que, a cada paso, unos y otra pueden caer en la banalidad.

Salúdense la inteligente puesta en escena de **Francisco Negrín**, que supo modernizar la obra utilizando medios que están en la actualidad ya pasados de moda, como la utilización de perspectivas salidas del expresionismo alemán de los años treinta, o bien objetos pegados, cabeza abajo, al techo del decorado.

Hay que felicitar a los seis actores anónimos que, con un arte exquisito, hicieron sentir la presencia inquietante del diablo durante los tres actos de la función. —J. E.

THÉÂTRE DU CHÂTELET

Busoni. DOKTOR FAUST

D. Henschel, K. Begley, E. Jenis, N. A. Schukoff, S. Coliban, W. Dazeley, E. F. Lorenz, S. Gadd, F. Caton, L. Alvaro. Dir.: K. Nagano. Dir. esc.: P. Strosser. 23 de enero.

Con un andamiaje complejo, importante, lúgubre, puesto sobre un escenario en forma de gran ampolla, se las arregló **Pierre Strosser** —director y decorador— para poner en solfa de forma ajustada la obra de Busoni. Ello bastó y sobró para representar la redondez de la Tierra y luego la ciencia de Faust —la ampolla— y lo inacabado de la construcción y la precariedad de dicha ciencia —el andamiaje—.

Para recordar otros tiempos, Strosser ha añadido el muro frontal con que delimitó el Wahalla en su *Tetralogía* chateletiana (1995). Así dispuesto el decorado, poco le restó al director escénico que inventar para las evoluciones de sus personajes, y nada, o casi nada, innovó: la entrada de los invitados a la fiesta de la marquesa y el séquito —refrito— del entierro del marqués.

En el foso, al frente de la Philharmonique de Radio France, **Kent Nagano** hizo maravillas con la partitura pegajosa y sin genio de Busoni, hecha de tonos y ritmos descubiertos por otros, mostrándose muy atento a los numerosos cambios de ritmo y muy sumiso a las sonoridades de las distintas partes del *collage*: Bach en ocasiones, Wagner, casi siempre, y Strauss al final.

Destacó en la interpretación vocal el coro, en particular cuando se encontraba fuera de la vista: sonoridades cavernosas que contribuyeron, tanto como el decorado, a crear la atmósfera justa de la obra.

De los solistas fue el berlinés **Dietrich Henschel** —Faust— quien se llevó la palma. Su bella voz de barítono, su resistencia física y su capacidad de entrar en el detalle del texto puestos al servicio del larguísimo final, en particular, le valieron el merecido reconocimiento del público. No le se-

cundó mal **Kim Begley** —Mefistófeles—, si bien al tenor se le notaron dificultades en el registro bajo.

Por ser corta su actuación puede excusarse toda opinión sobre **Eva Jenis** —la condesa de Parma—; sí, en cambio, puede loarse sin reserva la corta intervención de **William Dazeley** en el papel del hermano de la ignota muchacha, que bien pudiera llamarse Margarita, seducida y abandonada por este Don Juan metido a Fausto. —J. E.

Parma

Gounod. ROMÉO ET JULIETTE

M. Devia, M. Giordani, F. Provvisionato, B. Lazzaretti, G. Altomare, G. Furlanetto, F. Previati. Dir.: A. Guingal. Dir. esc.: A. Fassini. Teatro Regio, 12 de diciembre.

La inauguración del teatro de más tradición operística en Italia, el siempre temido por los intérpretes Regio de Parma, se ha hecho con un título francés de Charles Gounod, que en el mismo coliseo interpretó el inolvidable Kraus hace tan solo unos pocos años. *Roméo et Juliette* es ópera de tenor, pero el acontecimiento en Parma era el tardío debut de **Mariella Devia** en el rol de Julieta. Lo de tardío no se refiere, claro está, a las condiciones vocales de la ilustre soprano, de forma espléndida y con un dominio técnico absoluto.

Pero el retraso tiene sus motivos. La parte requiere una densidad lírica que el famosísimo vals inicial, todo trinos y gorjeos, no deja sospechar y que, sin embargo, se manifiesta en el dramático final, sobre todo en una temible aria —a menudo omitida en teatro— que la Devia interpretó de manera ejemplar. No es que su canto en el vals fuera a menos, pero le faltó brillo, que no agudos, siempre seguros y perfectamente proyectados.

Éste fue, en cambio, el principal mérito de **Marcello Giordani**, típico ejemplo de tenor generoso y latino, de timbre brillante, abierto y descarado, pero muy alejado del estilo francés por falta de matices, de uso de la media voz, de un fraseo consciente y responsable. Sin embargo, el público se enardeció con sus explosiones en Do de pecho lanzados sin ahorrar decibelios.

Muy elegante la puesta en escena, otra producción de **Orlandi** y **Fassini** vista en el vetusto Politeama de Palermo que se ha visto favorecida en el más acogedor espacio escénico del Regio. Muy preparado el profesional coro dirigido por **Marco Faelli**, muy francesa —es decir en perfecto estilo *grand opéra*— la dirección de **Alain Guingal** al frente de la válida Sinfónica de la Región Emilia Romagna **Arturo Toscanini**, que ha

tenido que aguantar, como el público, un nivel bastante flojo en el comprimariado.

Aparte de la desenvuelta, tanto en lo escénico como en lo vocal, **Francesca Provvisionato** (Stéphano) y del profesional **Fabio Previati** —que, sin embargo, no resultaba adecuado para el papel de Capulet—, se les hace un regalo al omitir al resto de los intérpretes. —A. M.

San Francisco

Puccini. LA BOHÈME

L. Lima, M. Bayo, A. Arteta, E. Patriarco, G. Giuseppini, A. Daza. Dir.: E. Joel. Dir. esc.: L. Feldman. War Memorial Opera House, 11 de diciembre.

Un gran éxito escénico-vocal ha sido esta puesta en escena de *La bohème* en la Ópera de San Francisco, principalmente por el sobresaliente reparto conjuntado para la ocasión con cantantes latinos, principalmente hispanoparlantes. La dirección escénica, que corrió a cargo de la directora local **Laurie Feldman**, contó con un inspirado elenco que se movió con naturalidad y espontaneidad, llevando como marco la aclamada, impactante y colorida realización escénica diseñada por **Michael Yeorgan** para este mismo teatro en la temporada 1996.

En la dirección orquestal el maestro francés **Emmanuel Joel** supo equilibrar hábilmente las voces y la orquesta en el foso con una interpretación muy expresiva. En su debut local, la soprano **María Bayo** cautivó con la frescura de su voz lírica de canto elegante y timbre suntuoso, ofreciendo una delicada y frágil Mimì de muy alto nivel. El tenor argentino **Luis Lima**, un Rodolfo por naturaleza, sumó a su estupenda

María Bayo expira en brazos de Luis Lima, en San Francisco



y apasionada actuación una línea de canto con estilo y vigor que dio color a la expresividad del papel que mejor conoce. Cabe mencionar que ante la ausencia de Lima en el teatro, el primer acto fue cantado de forma sobresaliente y con gran técnica por el tenor galés **Gwyn Hughes Jones**, quien posee una imponente presencia —muy al estilo de Sabbatini— y una robusta voz, que le valió una gran respuesta del público.

El resto del reparto fue bien ensamblado y estuvo siempre a buen nivel, como la graciosa y caprichosa Musetta que **Ainhoa Arteta** cantó con magnífica voz y musicalidad, siendo capaz de seducir al seguro y bien timbrado Marcello del barítono italoamericano **Earle Patriarco**.

El joven barítono mexicano **Alfredo Daza** se mostró, en el papel de Schaunard, como un cantante de voz grande y talento de actor, y el italiano **Giorgio Giuseppini**, en su debut americano, fue un convincente Colline que se desenvolvió con soltura y seguridad. —R. J.

Santiago de Chile

Mauricio Díaz. TÁNTALO. Estreno mundial.

Libreto de M. Díaz, N. Oyarzún, J. Muñoz, D. Rivera, E. Ramírez, D. Saavedra. Dir.: A. Miranda. Dir. esc.: M. Díaz. Centro Cultural La Cúpula, 28 de noviembre.

El estreno mundial de la ópera *Tántalo*, del compositor y director teatral chileno **Mauricio Díaz**, en el Centro Cultural La Cúpula, vino a confirmar que en este mundo, con sus teorías postmodernas añadidas, persiste la necesidad de acoplar, en una sola manifestación, música, palabras y acción. Y que mientras exista la urgencia de resolver la problemática expresiva que

la mezcla de dichos elementos plantea, la ópera subsistirá en el orden creativo.

El *corpus* de *Tántalo* está dado por sintetizadores, *samplers* y percusión electrónica, a los que se unen las voces de dos sopranos, una mezzo y un barítono más un violín que cuenta con cintas magnetofónicas grabadas y cuya sonoridad está dada por la velocidad con que el intérprete desliza el arco sobre un cabezal electrónico.

Mauricio Díaz especula con tales elementos y propone un mundo sonoro basado en ecos y timbres que desconciertan, y en vibraciones frecuentemente graves. El desarrollo alterna una línea de continuidad casi lírica con quiebros abruptos, atmósferas de filiación *new age* y síncopas de fuerte efecto. Todo se integra a este mundo, desde los pasos de los cantantes sobre el plástico del escenario hasta el vestuario (**Claudia del Fierro**).

El canto es sin palabras y también amplificado, pero no por eso resulta inexpresivo. Muy al contrario, la opresión en que subsisten los *personajes*, su miedo, sus deseos y su libertad surgen de cómo está prevista la emisión vocal, a veces fluida y liviana, a veces tensa y maciza.

Bajo la dirección musical de **Alejandro Miranda**, los cantantes **Nicolás Oyarzún** (barítono), **Jenny Muñoz** (soprano), **Daniela Rivera** (soprano) y **Evelyn Ramírez** (mezzo), dueños todos de voces con proyección, respondieron cabalmente a los requerimientos de exactitud y a las fluctuantes modulaciones que impone la obra.

Tántalo confronta el mito del rey de Lidia, condenado a permanecer en un lago con el agua hasta su cintura sin poder beber de ella, como castigo por haber contado a los mortales secretos que los dioses le habían confiado, con el drama de una niña colombiana que murió ahogada ante el mundo entero —la implacable intromisión de los *mass media*— cuando un alud dejó atrapadas sus piernas.

En ningún caso las historias se siguen de manera lineal sino que surgen de las imágenes y del movimiento escénico —también de Mauricio Díaz—, quien vincula su quehacer en este punto con los trabajos de Bob Wilson, en los que cada paso, cada movimiento, cada gesto, sigue una geometría muy precisa y donde las figuras humanas, la mayor parte del tiempo estáticas, hablan de la inmovilidad del ser, de la condición de criaturas que ya terminaron su camino y que parecen condenadas a la repetición sistemática de su tragedia. Un universo donde la relación entre música, color, luz (**Paola Saavedra**), diseño escenográfico (**Carlos Navarrete**) y espacio es fundamental, y que deja al auditor-espectador en una zona vaga e inquietante donde no puede refugiarse en referen-

cias textuales o en emociones vividas. —Juan Antonio MUÑOZ

São Paulo

Concierto MONTSERRAT CABALLÉ

Obras de Rossini, Donizetti, Verdi, Puccini, Massenet, Barbieri, Chapí, Gimenez y Vangelis. O. S. de Bahia. Dir.: J. Collado. Teatro Municipal, 9 de noviembre.

Carisma, dominio del escenario y capacidad de comunicación con el público: una experimentada **Montserrat Caballé** se vio obligada a utilizar todas sus cualidades extra-musicales para salvar su concierto en el Brasil.

Tal y como ocurriera en su presentación en este país en 1998, con la Sinfônica de Porto Alegre, el recital de Caballé en São Paulo fue una especie de carrera de obstáculos en que todo parecía conspirar contra la música. El público, impuntual y ruidoso, molestó durante la primera parte del espectáculo, cuyo programa —caro, por cierto— no tuvo la gentileza de informar al público de las modificaciones introducidas. Pero todo esto no son más que minucias al lado del nivel subterráneo de la Sinfônica da Bahia, una orquesta que decepciona incluso a quien nada espera de ella. Ni siquiera los refuerzos reclutados especialmente para el concierto consiguieron salvar a una formación esencialmente anti-musical. El colmo fue una versión desafinada y prostituida de la “*Meditación*”, de *Thaïs*, en la que el arpa original de Massenet fue sustituida por un piano.

Ante tamaña miseria, el director español **José Collado**, al que Caballé felizmente incorporó a su equipaje, no consiguió obrar milagros, pero se mostró un buen acompañante, sensible a las necesidades de la cantante en lo que atañe a los *tempi* y a la respiración.

El verdadero milagro reside en la voz immaculada de Caballé. Los largos agudos en *pianissimo*, que parecen ser sostenidos sin esfuerzo, podrían explicarse por la técnica; pero que una mujer de 66 años continúe teniendo un timbre tan bello y tan fresco es algo que escapa a toda vana filosofía.

¿Limitaciones? Una exigente escena de *Otello*, de Verdi, evidenció cierta inseguridad en el centro grave; y un mayor volumen hubiera evitado ser cubierta por la orquesta en “*Il est doux, il est bon*”, de *Hérodiade*, de Massenet.

Sería, sin embargo, mezquino atenerse a estos detalles para resumir un concierto que tuvo una versión tan expresiva de “*Io son l'umile ancella*” e interpretaciones deliciosas de especialidades de la casa —“*Mi*



tío se figura", "Canción de Paloma" y "La tarántula". En los bises, más zarzuela, el indefectible "Babbino caro", de Puccini, y *Like a Dream*, de Vangelis, un *pop* acuoso del que Caballé hubiera podido perfectamente prescindir. - Irineu FRANCO PERPETUO

Toulouse

R. Strauss. DER ROSENKAVALIER

P. Coburn, K. Göldner, G. Missenhardt, B. Fournier, R. Bork, C. Galois, J.-P. Lautré y otros. Dir.: G. Neuhold. Dir. esc.: P. Busse. Théâtre du Capitole, 7 de diciembre.

El Capitole de Toulouse, desde su reinauguración en 1997, sigue planteando temporadas de ópera de un considerable nivel y con una programación sumamente interesante. Para un teatro con las dimensiones escénicas tan reducidas, es admirable que sus responsables acepten retos tales como la producción de *La walkiria* del año pasado o de este *Rosenkavalier* aprovechando hasta el último decímetro el espacio disponible.

Esta edición de la obra de Strauss contó, además, con un reparto equilibrado y solvente, encabezado por **Katharine Göldner** en el papel de Octavian, de bella, potente y flexible dotación vocal que le permitió crear un verdadero personaje de convincente calidad. **Brigitte Fournier** fue una deliciosa Sophie, y la eficiente pero un poco apagada **Pamela Coburn** fue una Mariscal creble en su ensoñada visión de la vida, que transmitía un mensaje melancólico al espectador.

Günter Missenhardt hizo un Barón Ochs antológico, con todos los tics que impone la tradición, y con una voz francamente grata. Lujo especial fue ofrecer a **Marc Laho** —recuérdese su magnífico Comte Ory de Glyndebourne— en el papel del tenor italiano. El resto del equipo funcionó muy bien bajo la batuta de **Günter Neuhold**, quien arropó las voces con la salsa straussiana en proporciones ajustadas. La dirección escénica hizo mover a los protagonistas y a los agitados comparsas a la perfección. - Roger ALIER

Trieste

Smareglia. NOZZE ISTRIANE

S. X. Wei, I. Encinas, B. Trajanov, M. Kalandi, D. Rigosa, A. Dalla Pozza. Dir.: T. Severini. Dir. esc.: S. Vizioli. Teatro Verdi, 18 de diciembre.

Antonio Smareglia es un autor hoy en día prácticamente desconocido también para la mayoría de los italianos. Nacido en Pola d'Istria —actualmente Croacia— en 1854 y muerto en Grado, cerca de

La presentación de la rosa, en Toulouse



Trieste, en 1929, perteneció, como Catalani y Boito, al movimiento cultural de la *sca-pigliatura*, que precede y se antepone al naciente verismo de la llamada *giovane scuola*. Su formación, sin embargo, tiene un carácter más centroeuropeo que el de sus colegas; más cercana al drama musical de raíz wagneriana que a los tonos populares de los dramas pasionales de Mascagni y Leoncavallo.

Obras en su mayoría de carácter histórico o fantástico, *I Pittori Fiamminghi*, *La falena*, *Oceana* y *Abisso* fueron defendidas por el joven Toscanini, que las dirigió en muchos teatros, entre ellos la Scala. Pero, curiosamente, su obra más lograda y que nunca ha salido totalmente del repertorio es *Nozze Istriane*, sobre libreto de Luigi Illica: un boceto sobre la vida en un poblado de Istria, Dignano, con protagonistas varios y

una pareja de jóvenes enamorados, cuyo desenlace trágico, rápido e inesperado, es la única relación que tiene con la popular *Cavalleria*. La historia de Marussa y Lorenzo nace como un amor puro que sólo el interés del padre de ella, que pretende un matrimonio de conveniencia, transforma sin quererlo en tragedia.

El libreto de Illica tiene un contenido localista que resta teatralidad a una pieza que, por la belleza y originalidad de su música, merecería ser conocida no sólo en el resto de Italia, sino en todo el mundo. Smareglia hace un uso peculiar de la melodía popular, con extremo pudor armónico y mucho detalle tímbrico. Su música no se expande en el típico melodismo *a la italiana*, pero tiene momentos de rara sugestión y grandísima poesía.

Es de esperar que, finalmente, la realización

Las Nozze Istriane revivieron en Trieste



discográfica y la grabación televisiva patrocinada por la RAI regional logren difundir esta pequeña joya, realizada de manera impecable por el Teatro Verdi de Trieste, con el aporte fundamental de su óptima orquesta y de su dúctil coro a las órdenes de **Luigi Petrozziello**, confiando la dirección musical a un director preparado y profesional como **Tiziano Severini** y la dirección de escena al joven pero ya experimentado regista **Stefano Vizioli**.

La puesta en escena, muy descriptiva, pareció, sin embargo, un poco triste y lóbrega, sobre todo en lo que se refiere a los interiores y al vestuario —firmado por **Sergio D'Osimo**—, en los que, muy discutiblemente, se evitó toda cita folclorística.

La crónica se refiere al segundo reparto que, desde luego, no desmereció. La soprano china **Sun Xiu Wei** dibujó una Marussa lírica y apasionada, con muy buenos resultados en la dicción y fraseo. **Ignacio Encinas** infundió al corto pero difícil papel de Lorenzo su jovial temperamento latino y su voz generosa y brillante.

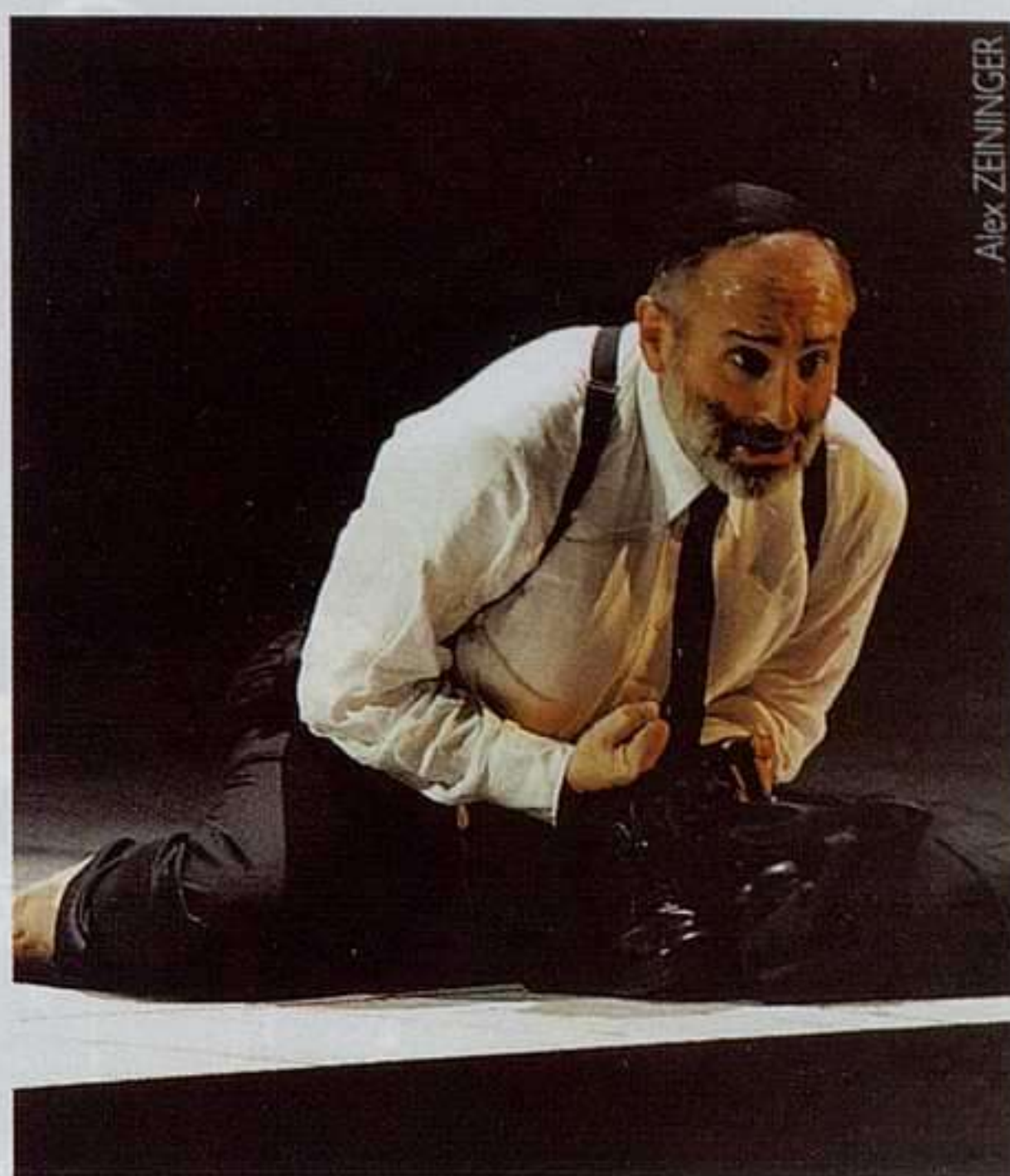
Daniilo Rigosa y **Michele Kalandi** supieron caracterizar muy bien sus personajes burdos y prepotentes, en tanto que el barítono **Boris Trajanov** y la mezzo **Antonella Dalla Pozza** dieron vida a los dos también infelices personajes de Nicola —el novio rico y rechazado— y de Luze —una chica soltera con un hijo— a la que el autor confía un motivo sobrecogedor. Grande el éxito de público, en su mayoría local, que ha revivido momentos de gran nostalgia. —A. M.

Verona

Verdi. LA TRAVIATA

I. Mula, G. Filianoti, V. Vitelli, R. Mancarella, S. Pagliuca, A. Caforio. Dir.: G. Carella. Dir. esc.: R. Canessa. Teatro Filarmonico, 19 de diciembre.

La temporada de Verona —de la ciudad, para entendernos— transcurre en el Teatro Filarmonico y en invierno. Para cerrar 1999 se repuso una producción de *La traviata* procedente de Nápoles, muy tradicional y apreciada por el numeroso público de una tarde de domingo: regia de **Riccardo Canessa** y decorados de **Giuseppe Crisolini Malatesta**. Amplios cortinajes y algo de mobiliario para los interiores de Violetta, una gran escalera dorada y colores encendidos al rojo vivo para la mansión de Flora. El toque de elegancia final lo dió un vestuario particularmente *à la Visconti*; por lo demás, todo según los parámetros de una buena rutina. También desde el foso, pese a que el maestro **Giuliano Carella** abriera todos los cortes que la tradición impone, no sin razón, pues la polca con la que termina el precioso dúo "*Parigi o cara*" con sus precipitados versos



El impresionante judío de Neil Shicoff

"*Violetta mia, de' calmati*" entorpece el trágico desenlace. Lo más grotesco es que estos pruritos filológicos llegan ahora, justamente cuando han desaparecido los cantantes históricos de antaño que tenían voz de sobras. No es que le falte voz a **Inva Mula**, soprano albanesa de buen ver y mejor cantar, con suficiente soltura en las agilidades del primer acto y buen espesor dramático en el resto de la ópera, pero para ser Violetta se necesita una mayor madurez artística. Lo mismo



Giuseppe Filianoti e Inva Mula, en Verona

dígase del barítono **Vittorio Vitelli**, demasiado extrovertido en el canto. Esos agudos tan abiertos no funcionan en Verdi: excesivamente apuesto, demasiado, para ser un creíble Papà Germont. Más interesante **Giuseppe Filianoti**, tenor de exquisito timbre lírico y discípulo de Kraus: unas de las voces a seguir en Italia y en el extranjero. Su canto es noble y su presencia en la parte de Alfredo es apreciable y refina-

da, pero a él también le faltan tablas. Las que tiene el veterano **Silvano Pagliuca**, impagable y profesional Barón Douphol. Al resto de los comprimarios más que pedirles tablas habría que darles palos. —A. M.

Viena

Halévy. LA JUIVE

N. Shicoff, S. Isokoski, R. Schörg, A. Miles, Z. Todorovich. Dir.: S. Young. Dir. esc.: G. Krämer. Staatsoper, 31 de octubre.

Antes de 1933, *La Juive* había sido uno de los títulos más apreciados en la historia de la Ópera vienesa. El legendario tenor Leo Slezak interpretó 60 veces el rol de Eléazar y en el papel titular figuraban artistas como la Jeritza y Lotte Lehmann. Ahora la obra ha vuelto a la Staatsoper, por primera vez en el idioma original y con *sobretítulos*.

Su larga ausencia se debió sin duda a razones políticas y al hecho de que sólo es posible realizarla con un reparto excelente, como el que actualmente tiene el Teatro a su disposición. El tenor estadounidense **Neil Shicoff** fue la encarnación ideal del joyero judío. Se identificó por completo con el personaje difícil y complejo, sin exageraciones y siempre creíble en su odio, su desesperación y su amor por la ahijada cristiana. Lo mismo vale para su canto, muy expresivo e impecable en sus radiantes agudos.

También **Soile Isokoski** en el papel titular convenció, tanto por su interpretación como por su voz de cálido timbre, con cualidades líricas y dramáticas. **Alistair Miles** fue un Cardenal Brogni muy digno, aun sin alcanzar el nivel de su adversario, con ciertas carencias en los graves que la parte exige. **Zoran Todorovich** gustó como Léopold, superando bravamente casi todas las tremendas dificultades del rol. La atractiva vienesa **Regina Schörg**, como Eudoxie, completó el excelente reparto con su voz pura de soprano y su perfecto sentido de la coloratura.

A **Simone Young** se deben los inteligentes cortes de la larguísima partitura, a la que sirvió con una batuta inspirada y de gran aliento dramático. La puesta en escena, que trató de actualizar la obra —que se desarrolla durante el Concilio de Constanza—, consigue lo contrario. El escenario único, dividido en dos partes por una rampa en diagonal, separa el mundo de los cristianos —arriba y todo en blanco— del de los judíos —abajo y todo en negro—. Hay que reprocharle a los escenógrafos (**Gottfried Pilz** e **Isabel Ines Glathar**) que desde muchos sitios de la sala no se puedan ver escenas importantes situadas a la derecha del escenario. El vestuario del pueblo cristiano —típicos trajes tiroleses— es una alusión a los nazis, con lo que se reduce la tragedia universal del racismo y de las

controversias religiosas a un problema de los países de habla alemana y del siglo veinte. El público premió a los cantantes y a la espléndida orquesta con su directora con fuertes aplausos. – Mila JANISCH

R. Strauss. DIE FRAU OHNE SCHATTEN

J. Botha, D. Voigt, M. Lipovsek, G. Schnaut, F. Struckmann y otros. Dir.: G. Sinopoli. Dir. esc.: R. Carsen. Staatsoper, 11 de diciembre.

Durante los últimos años ha habido pocos estrenos con puestas en escena verdaderamente logradas y convincentes. A menudo los directores de escena incluso parecían burlarse de los libretos, una actividad poco adecuada para entusiasmar al público con el género. Lo que en el caso de las rarezas ya era lamentable podría convertirse en una verdadera amenaza para la existencia de un teatro de repertorio cuando se trate de obras habituales como *La mujer sin sombra*. Es de suponer que la actual versión de falsa modernidad no podrá mantenerse durante muchos años, a diferencia de lo que ocurre con la ejemplar *Bohème* de Zeffirelli, por ejemplo.

La labor del director de escena **Robert Carsen** fue desastrosa. No queda nada del cuento de *Las mil y una noches* al que muchas veces alude Hofmannsthal, ni del reino sobrenatural, sino que se cuenta una casi incomprensible historia psicoanalítica situada en los años veinte. La emperatriz aparece convertida en una paciente –durante largas escenas permanece en la cama–, el aya es su enfermera y el Mensajero de los Espíritus apareció disfrazado de Sigmund Freud. El escenógrafo, responsable también del deslucido vestuario, diferenció el palacio imperial de la pobre casucha del tintorero tan sólo con un enorme tapiz. Así, la obra resultó incomprensible para un público inexperto, lo que es tanto más lamentable cuando el reparto, en su mayor parte, era de primera categoría.

Deborah Voigt en el papel titular superó todas las dificultades con su voz de soprano de gran volumen y grato timbre, y también **Gabriele Schnaut** fue una Tintorera ideal. Tan sólo cabe reprochar a ambas cantantes que el texto resultara incomprensible. **Johan Botha** fue el Emperador y también La Voz de un Joven –¿por qué?–, cantando de manera impecable, con agudos radiantes. Pareció, no obstante, excesivamente estático y sin trazar el personaje.

Marjana Lipovsek pareció incómoda en el papel del Aya, y no convenció. **Falk Struckmann**, por contra, cuadró perfectamente con el rol del tintorero, tanto vocalmente como por su conmovedora interpretación escénica.

La batuta de **Giuseppe Sinopoli** fue quizá un tanto más rígida de lo acostumbrado, aun-



El Cid Campeador rompió corazones en Washington

Carol PRATT

que diferenciada e intensa. El punto culminante de la velada fue el solo del violonchelo. Aun aplaudiendo calurosamente a los cantantes, el público se mostró algo desconcertado y después del primer entreacto quedaron libres varias butacas de platea. – M. J.

Washington

Massenet. LE CID

P. Domingo, E. Matos, H. J. Tian, W. Parcher, A. Turner Wilson. Dir.: E. Villaume. Dir. esc.: H. De Ana. Kennedy Center, 10 de noviembre.

¡Gloria al Conquistador! La nueva producción de *El Cid* de Massenet en la Ópera de Washington ha resultado ser un *tour de force* para su estrella, el tenor **Plácido Domingo**, la esencia del caballero español del siglo XI. Su convincente actuación y su voz gloriosa vuelven a la vida al Campeador; dividido entre su amor a Chimène y el deseo de vengar la ofensa infligida a su padre. Domingo demostró hallarse en su elemento al cantar su emocionado "*O souverain, o juge, o père*" con una voz prodigiosamente seductora.

Tan importante como el suyo es el papel de Chimène, perfectamente defendido por la soprano **Elisabete Matos** para sugerir la angustia y el amor de la amada del héroe con una voz poderosa y de timbre oscuro. Los demás componentes del reparto mostraron un nivel compacto. **William Parcher** fue el tonante Gormas y **Kimm Julian** un arrogante Rey de España, aunque el más impresionante de todos resultó ser **Hao Jiang Tian**; con una voz densa y de gran belleza prestó credibilidad y fuerza al personaje. La soprano **Angela Turner Wilson** fue una espectacular Infanta tanto en lo físico como en lo vocal, exhibiendo una voz brillante y lírica.

La suntuosa puesta en escena era coprodu-

cida con el Teatro de La Maestranza de Sevilla, con los gloriosos decorados, vestuario y puesta en escena de **Hugo de Ana**. La abundancia de armaduras, cortesanos y escenas de batalla trazó un bello tapiz alrededor de la vida de El Cid. De Ana hizo maravillas con los abigarrados rojos, dorados y plateados de atuendos y cotas de malla, mientras las amplias graderías servían de fastuoso campo de acción a cantantes solistas y jinetes, en un impresionante despliegue de lujo ambiental.

El director **Emmanuel Villaume** mostró una perfecta identificación con la partitura y la orquesta respondió a sus órdenes con un sonido voluptuoso y un perfecto apoyo a los cantantes. Hay que confiar en que esta joya massenetiana no vuelva a desaparecer por otros cien años. – S. D.

Floyd. SUSANNAH

M. Mills, J. Wells, R. Brunner, B. Palmer. Dir.: D. DeMain. Dir. esc.: R. Falls. Kennedy Center, 12 de noviembre.

La Ópera de Washington incorporó a su temporada la ópera *Susannah*, sin duda la más representada de las obras líricas norteamericanas de dimensiones normales. La soprano **Mary Mills** interpretó el papel protagonista, para el que está perfectamente dotada tanto física como vocalmente. Su voz es clara, dulce y franca y logró una interpretación muy convincente del personaje en su vertiente escénica. Su aria "*Ain't it a pretty night?*" acertó a comunicar todo el anhelo de felicidad de la joven que aspira a algo más que al tipo de vida que siempre ha conocido.

El papel del reverendo Olin Bitch estuvo a cargo de **Jeffrey Wells**. Se trata de un predicador ambulante obsesionado por salvar almas que, en el caso de *Susannah*, opta por seducirla y violarla. Wells estuvo muy convincente en su interpretación, con una voz de bajo-barítono que es a la vez poderosa y penetrante.

El tenor **Richard Brunner** incorporaba al hermano de Susannah, Sam; su voz expresó admirablemente la ternura y la rabia que se alternan en el personaje. Little Bat, un simplón ciegamente enamorado de Susannah, tuvo a un intérprete ideal en **Beau Palmer**. Esta *Susannah* ha sido una coproducción con la Houston Grand Opera y la Lyric Opera de Chicago. Sus decorados, basados en la obra de Thomas Hart Benton, muestran una visión sobria y realista de la Norteamérica rural. El director de escena **Robert Falls** y el diseñador de vestuario y decorados **Michael Yeargan** han unido una vez más sus esfuerzos para capturar todas las esencias de la obra. Por su parte, el director **John DeMain** mantuvo un perfecto dominio de la orquesta a lo largo de toda la representación, sirviendo con total fidelidad a la atractiva música de Floyd. – S. D.

Zurich

Berg. WOZZECK

M. Goerne, S. Kringelborn, R. Schasching, S. Kale, A. Muff, M. Howard, M. Zysset, A. Macco, P. Kálmán. Dir.: C. Von Dohnányi. Dir. esc.: P. Mussbach. Opernhaus Zürich, 28 de noviembre.

Georg Büchner (1813-1837), el primer representante del realismo entre los dramaturgos alemanes, escribió su *Woyzeck* como una sucesión de fragmentos. Alban Berg los redujo para la escena lírica y en 1925 los enriqueció con su música excitante y revolucionaria. **Peter Mussbach** (dirección escénica) y **Erich Wonder** (escenografía) han estilizado aún más la obra para su nueva producción de Zurich. Utilizan únicamente un tercio de la altura y de la profundidad del vasto escenario de la Opernhaus, en una metáfora óptica que sugiere el intimismo, la estrechez y el ahogo en que viven los protagonistas, sin otros elementos escénicos que el siniestro cuchillo con el que Wozzeck matará a su Marie y los restos de una motocicleta cuya simbología ya es más opinable. Con tales coordenadas escénicas Mussbach y sus actores desarrollan eficazmente toda la densidad psicológica del drama. La acción oscila entre su acercamiento al *grand guignol* y la denuncia social en clave expresionista de Georg Grosz. El vestuario de **Andrea Schmitt-Futterer**, de tendencia caricaturesca, acentúa la sumaria caracterización de los personajes.

En el aspecto interpretativo primó por encima de todo el trabajo de conjunto, admirable, si bien la dicción no fue todo lo precisa que hubiera sido de desear en una obra de raíz literaria tan marcada. Ideales en sus respectivos papeles resultaron **Alfred Muff**, que utilizó su notable voz de bajo para diseñar un sádico doctor; **Stuart Kale**, con su histérico

Capitán, y el grosero y prepotente Tambor Mayor de **Rudolf Schasching**.

La expresividad fue la característica más sobresaliente de las actuaciones de **Matthias Goerne** como Wozzeck y de **Solveig Kringelborn** como Marie. El barítono incorporaba por vez primera al protagonista de la ópera y lo hizo con su solidez y elocuencia habituales, en tanto que la soprano alternó desesperación y sexualidad con toda una gama de matices del lírico al dramático.

Contribuyó decisivamente a los buenos resultados de la representación la dirección de **Christoph von Dohnányi** al frente de la orquesta de la Ópera de Zurich, de la que supo extraer la esencia de la genial instrumentación bergiana, desde los pasajes camerísticos a los opulentos *tutti*, en la descripción postromántica de las fuerzas del destino y del poder. – Hans Uli VON ERLACH

Puccini. TOSCA

E. Prokina, V. La Scola, R. Raimondi, G. Götzen, M. Zysset, J. Dene. Dir.: N. Santi. Dir. esc.: G. Deflo. Opernhaus Zürich, 16 de enero.

Todo según la tradición. Aunque quizá no todo. La nueva producción de *Tosca* de la Ópera de Zurich es, por una parte, clásica y fiel a la obra. Por otra, sin embargo, ofrece una insólita concentración teatral, con gestualidad y escenografía reducidas al mínimo y una sobriedad en el enfoque fuera de lo común. Ello acaba redundando en beneficio de la música, al situar en primerísimo plano tanto a la orquesta como a los cantantes.

El director de escena **Gilbert Deflo**, en efecto, conduce a los actores por caminos de gran sutileza y expresividad. En el final de la obra, Tosca no se arroja desde lo alto del castillo, sino que se suicida en escena con arma de fuego. Un desenlace sin duda menos espectacular que el previsto, pero perfectamente acorde con el tono de toda la escenificación.

Tampoco las dos arias más famosas, "Vissi d'arte" y "E lucevan le stelle" tuvieron tratamiento especial y quedaron perfectamente integradas en el drama. Resultado: una obra teatral de cámara en lugar de un melodrama desaforado. El montaje de Deflo, por otro lado, era eminentemente musical, subrayando la partitura en cada movimiento y en cada gesto, y aunque las arias fueron cantadas en el centro del escenario, la verdad dramática de la pieza no resultó perjudicada por

ello. El director **Nello Santi**, es hombre experto en estos menesteres, y ello debe entenderse como algo positivo, ya que hizo resaltar todo el colorido de la música pucciniana y al mismo tiempo tuteló a los cantantes para que no quedasen engullidos por la orquesta. Ésta, por su parte, le siguió con entusiasmo y calidad solística, evitando sentimentalismos excesivos, delineando elocuentemente las melodías y poniendo de relieve las cortantes disonancias de la música. Es ésta una obra que depende en gran medida de las voces y la capacidad expresiva de sus protagonistas. En **Ruggero Raimondi** tuvo al Scarpia por excelencia. La vileza del tiránico jefe de policía fue matizada por el bajo con riqueza tonal y variedad dinámica, en una actuación de auténtica bestia de teatro. **Vincenzo La Scola** fue, por una vez, no sólo una brillante voz de tenor, sino un personaje creíble, dosificando perfectamente el esmalte de una voz cultivadísima para sugerir al hombre enamorado antes que al héroe de cartón piedra.

El irritante *vibrato* de **Elena Prokina** en la zona aguda perjudicó el canto de una soprano que, por lo demás, se ganó el respeto del público con su juvenil personificación de la protagonista, sin actitudes tópicas y con un gran sentido dramático en el fraseo. Su timbre personal y su canto expansivo, que no rehúye un sutil pianísimo, hicieron el resto. **Guido Götzen** fue un belicoso Angelotti, **Martin Zysset** un desaseado Spoletta y **Jozsef Dene** hizo todo un estudio del carácter del Sacristán. El concepto general de trágico intimismo fue perfectamente subrayado por los decorados de **Ezio Frigerio** y el vestuario de **Franca Squarciarino**.

En un espacio escénico más bien reducido y con una ambientación en tonos negros brillantes, la localización de los tres actos fue perfecta. – H. U. v. E.

Matthias Goerne incorporó el papel de Wozzeck en Zurich



Suzanne SCHWERTZ

Novedad discográfica

MARZO - ABRIL

STRAUSS EN VIENA

EL CABALLERO DE LA ROSA

Reining, Böhme, Jurinac. O. Ópera de Viena / Knappertsbusch. 1955. RCA Red Seal 74321 69431 2 (3CD) ADD.

SALOME

Rysanek, Waechter, Hopf, Hoffman. O. Ópera de Viena / Böhm. 1972. RCA Red Seal 74321 69430 2 (2CD) ADD.

HELENA EGIPCIACA

Jones, Thomas, Coertse, Schreier. O. Ópera de Viena / Krips. 1970. RCA Red Seal 74321 69429 2 (2CD) ADD.

PRIMA DONNAS

Wiener Staatsoper. Grabaciones de 1933 a 1976. RCA Red Seal 74321 69427 2 (2CD) ADD.



procedentes del Theater an der Wien adaptadas al nuevo escenario vienés. Como director titular de la casa —sólo duraría dos años en el cargo—, Böhm se reservó el *Fidelio* inaugural, *Don Juan* y *Wozzeck*, y, como era honrado y sabía reconocer el talento de los grandes, adjudicó la nueva producción del *Rosenkavalier* a quien mejor podía dirigirla: Hans Knappertsbusch.

LA IRREPETIBLE MAGIA DE KNA

Pocos directores conocieron tan íntimamente a Richard Strauss como *Kna* y menos aún sabían poner en pie sus óperas con tan profundo, sincero y vital sentido teatral. La Filarmónica de Viena, además, siempre se entregaba a fondo cuando tenía delante a ese director irreplicable. La riqueza de acentos y matices es infinita; la paleta orquestal deslumbrante sin exhibiciones gratuitas; la teatralidad fluye con pasmosa naturalidad. Con ese guardián de la mejor tradición alemana en el foso, los cantantes dan lo mejor de sí mismos en un reparto con tres bazas seguras: la majestuosa Mariscala de Maria Reining, la irresistible caracterización del ba-

rón Ochs servida con todo lujo de aciertos vocales y teatrales por Kurt Böhme y el suntuoso retrato de Octavian logrado por Sena Jurinac. Cabe añadir la convincente Sophie de Hilde Gueden y el notable Faninal de Alfred Poell para redondear una versión de antología (GOLDEN MELODRAM publicó la histórica versión como primicia).

Del resto del lanzamiento destaca una imponente versión de *Salome* gobernada con mano maestra por Karl Böhm en diciembre de 1972 que vale su peso en oro por la imponente actuación de la inolvidable Leonie Rysanek, que cantaba el papel protagonista por primera vez en la Ópera de Viena. Una *Salome* voluptuosa y orgullosa, jamás vulgar; retratada con sensacionales recursos vocales y teatrales: una lección de canto y también una muestra más del arte escénico de la desaparecida artista. En la producción, dirigida escénicamente por Boleslaw Barlog, Böhm reunió un reparto que convence por su extraordinaria homogeneidad: Eberhard Waechter como grandioso Jochanaan, Grace Hoffman y Hans Hopf como imponentes Herodias y Herodes, y Waldemar Kmentt, un lujo como Narraboth.

El homenaje a Richard Strauss se completa con una versión de *Helena Egipciaca* grabada en 1970 que interesa ante todo por la triunfal dirección de otro eminente intérprete straussiano, Josef Krips, en la que seña su última producción en la Ópera de Viena. La impresionante fuerza orquestal, con una Filarmónica galvanizada por la apasionada dirección de Krips, otorga sus mejores credenciales a una versión vocalmente muy irregular, en la que destacan Gwyneth Jones y Jess Thomas y defraudan Peter Glossop y Peter Schreier, que no se cubrieron de gloria en su incursión straussiana. El lanzamiento incluye un doble compacto con fragmentos de ocho grandes títulos de Strauss protagonizados por 21 *Prima Donnas*, grabados entre 1933 y 1976. La galería cuenta con nombres tan ilustres como Lisa Della Casa, Christel Goltz, Gundula Janowitz, Lotte Lehmann, Christa Ludwig, Birgit Nilsson, Elisabeth Schumann, Ljuba Welitsch, Irmgard Seefried, Elisabeth Schwarzkopf y, naturalmente, Maria Reining y Leonie Rysanek. —Javier PÉREZ SENZ

CRÍTICA DE DISCOS

ÓPERAS

**BEETHOVEN,
Ludwig van
(1770-1827)**

FIDELIO

E. Schlüter, L. Della Casa, J. Patzak, R. Schock, F. Frantz, H. Alsen, O. Edelmann. O. F. de Viena. C. de la Ópera del Estado de Viena. Dir.: W. Furtwängler. FURT 1047-1048. 2CD. AAD. (1948) 1999. DIVERDI.



Los títulos de crédito de esta edición de *Fidelio* —léase cantantes, orquesta y director— invitan de inmediato a la audición, pues no en vano se trata de algunos de los mejores intérpretes de ese momento con la concertación prestigiosa de Furtwängler. Los resultados, sin embargo, y como suele ser habitual cuando se sitúa el listón en lo más alto, no corresponden del todo a las expectativas. Entre las sorpresas desagradables hay que situar ante todo el corte del primer acto, cuya pérdida no por anunciada es menos dolorosa, provocando un sobresalto en el oyente al pasarse de la breve aria de Rocco —que permite valorar la extraordinaria calidad de la voz de Alsen— a la gran aria de Leonore “*Abscheulicher! Wo eilst du hin?*”. El principal perjudicado es Pizarro, cuya aria “*Ha! Welch ein Augenblick!*” y subsiguiente dúo con Rocco quedan inédi-

tos, lo que causa mayor desazón si se considera que el intérprete es Ferdinand Frantz.

La dirección de Furtwängler puede calificarse de impecable pero falta de aliento romántico; el genial director ofrece una lectura con una dosis excesiva de opulencia en detrimento de los abundantes matices de puro lirismo que, en obras tan conocidas como ésta, nunca pasan inadvertidos.

Salvados estos escollos, la velada alcanza sus mejores momentos en las intervenciones de la pareja protagonista. La Leonora de Erna Schlüter es grande, heroica, pero a la vez profunda, y su voz se proyecta con una extraordinaria riqueza armónica. Es de lamentar la escasez de grabaciones de esta gran cantante, lo que constituye un aliciente añadido de este cedé. En cuanto a Patzak, se encuentra a sus anchas en un papel del que se apropió y profundizó tal vez como ningún otro tenor lo haya hecho.

Poco a añadir del resto; las dificultades mencionadas impiden paladear lo que debió ser una buena interpretación de Frantz; Della Casa y Schock son sendos lujos en Marzeline y Jacquino. En cuanto al sonido, va de menos a más: tras un inicio bastante pobre, mejora a partir del aria de Leonore y en el segundo acto es francamente bueno. En conjunto, pues, una grabación histórica con valores suficientes como para disfrutarla. —Josep Maria PUIGJANER

**BELLINI, Vincenzo
(1801-1835)**

LA SONNAMBULA

J. Anderson, A. Bertolo, G. Surjan. O. y C. del Teatro La Fenice. Dir.: R. Ceconi. MONDO MUSICA MFOH 10506. 2CD. ADD. (1984) 1999. GAUDISC.

La serie de MONDO MUSICA, que está rescatando del olvido el patrimonio artístico del aún desaparecido Teatro La Fenice de Venecia, propone una nueva entrega con una versión de una de las obras maestras de Vincenzo Bellini, *La Sonnambula*, grabada en una función de abril de 1984.

Los cuerpos estables del Teatro italiano aparecen con una especial fortaleza; brillantes y a tempo las intervenciones del coro y la orquesta, bastante reducida, que suena siempre correcta dirigida por Roberto Ceconi, a pesar de la mala distribución de los micrófonos en el foso que privilegian, por ejemplo, a las cuerdas graves y a la trompa ante la voz del tenor en el “*Prendi, l'anel ti dono*”.

Precisamente ésta es la mejor escena del tenor Aldo Bertolo, de voz noble, viril y expresiva, con facilidad para las agilidades. La soprano June Anderson impone en su Amina —la verdad, un tanto descafeinada— su bien consolidado registro agudo, correcta en las variaciones de su aria de entrada y de la última escena, cómoda en las agilidades y en los estruendosos sobregudos. Completa el reparto Giorgio Surjan como un robusto Conde Rodolfo.

La grabación es un regalo para los seguidores de June Anderson y para los coleccionistas de belcantismo. —Laura BYRON

**BRETÓN, Tomás
(1850-1923)**

LA DOLORES

E. Matos, R. Pierotti, P. Domingo, T. Beltrán, M. Lanza, S. Palatchi, E. Baquerizo. C. del G. T. del Liceu. O. S. de Barcelona i Nacional de Catalunya. Dir.: A. Ros Marbà. DECCA 466060-2. 2CD. DDD. 1999.

La espera ha sido larga, pero ha valido la pena. La racial ópera de Tomás Bretón conoce al fin la consagración del disco y lo hace con todas las garantías, en una edición crítica de Ángel Oliver a la que valoran una interpretación de gran rango y una realización técnica impecable.

Con cuatro ediciones en el Liceo desde 1948, no deja de ser un acto de justicia el confiar a los coros del coliseo catalán y a la OBC la misión de asegurar la base de esta grabación. Ambos colectivos hacen honor al empeño, instruidos los primeros por Andrés Maspero y dirigidos todos por un Antoni Ros Marbà quizá más escrupuloso que flamígero, pero siempre lírico y musical.



Si el rigor en el análisis puede apaciguar los ardores veristas de alguna página o refrenar el desparpajo folclórico en otras, la perfección del trazo melódico —espléndido preludeo del tercer acto!— y la densidad del discurso compensan con creces el efecto de aquellas carencias. Ros Marbà dibuja una *Dolores* de gran empaque que no dejará a nadie indiferente.

Al Lázaro de Plácido Domingo puede achacársele solamente la lejanía física en el momento de la grabación: en la escucha se apreciará sobre todo su presencia. Vibrante, con un fraseo de auténtico maestro, es el alma del reparto. Salvando alguna pequeña tirantez en el regis-

tro superior, nada hay en esta versión que desmienta al intérprete de raza y nadie echará en falta la explosiva *puntatura* que el final ciertamente admite.

Elisabete Matos está muy en carácter y la fiereza del personaje queda perfectamente plasmada en una voz que, si no del todo homogénea, sí es consistente y agradecida. Bien los demás, con nota alta para Enrique Baquerizo, aquí sí en un papel que responde a sus características vocales.

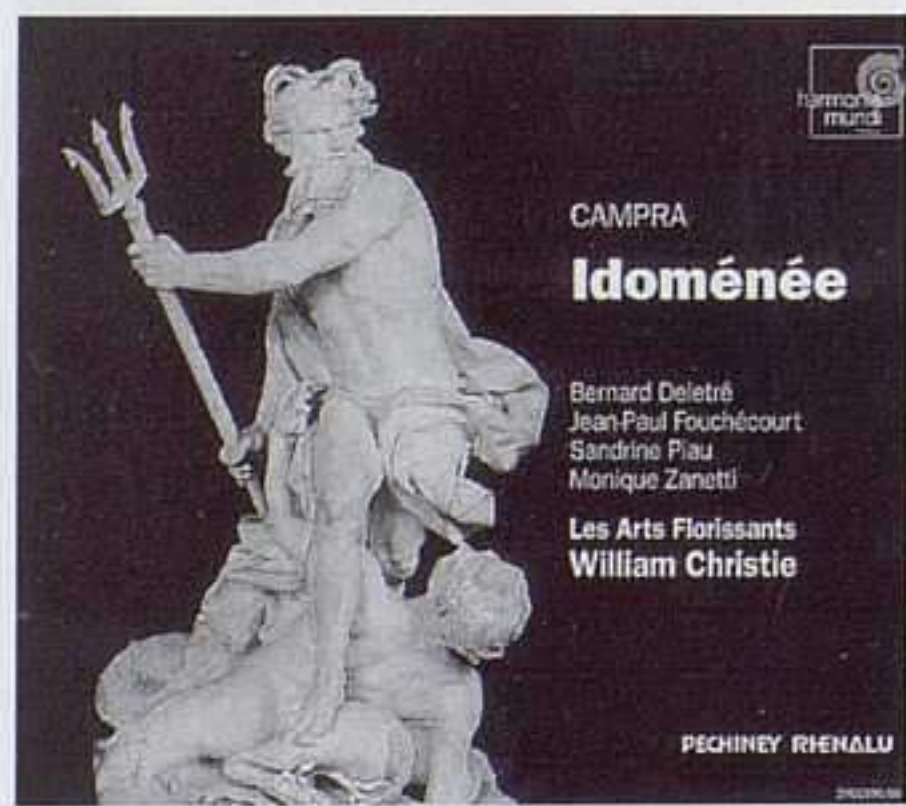
Quizá demasiado lírico Lanza en el Melchor, pero la vocalidad está bien servida. Muy resonante el Rojas de Palatchi y puntualísimo el Celemín de Tito Beltrán. Raquel Pierotti y Santiago Calderón completan el cuadro a entera satisfacción. Sonido perfectamente espaciado y libreto suficiente, aunque hubiera podido incluir alguna información sobre los solistas. Una observación: Alguna vez hay que empezar a escribir correctamente el apellido Feliu, que no se acentúa en la última letra. - Marcelo CERVELLÓ

CAMPRA, André

(1660-1744)

IDOMÉNÉE

B. Deletré, S. Piau, M. Zanetti, J.-P. Fouchécourt, J. Corréas, M. Saint-Palais. Les Arts Florissants. Dir.: W. Christie. HARMONIA MUNDI HMX 2901396.98. 3CD. DDD. (1992) 1999.



Parece una paradoja, pero el hecho de que la mayoría de las óperas de estos tiempos sean duras de roer ha llevado, entre otras cosas, a descubrir todo un repertorio —el de la ópera barroca— que sólo vivía en las enciclopedias y que disfruta ahora de perfecta salud aun siendo la antítesis de los principios que animan la crea-

ción contemporánea.

El gusto por la danza, prácticamente eliminada de las representaciones operísticas incluso en aquellos títulos en que tiene sitio reservado; la eurytmia en las proporciones, la preocupación por el buen gusto en la expresión dramática y en el desarrollo melódico... Pamemas, para los adalides del *Musiktheater* más comprometido. Pero ahí están, para quienes quieran gozar de ellas, y esta reedición del *Idoménée* grabado en 1991 y publicado el año siguiente permite hacerlo.

El registro corresponde a la versión revisada por Campra en el año 1731 y presenta algunos cortes, aunque de poca importancia. William Christie preside la fiesta al frente de unas Arts Florissants impecables. Su versión de los diversos *airs* de danza es de una riqueza fastuosa y si los pasajes dramáticos no son más incisivos ello se debe en parte a la poquedad de los solistas, muy limitados pese a la dignidad de un Bernard Deletré o a las buenas intenciones de una Sandrine Piau.

Monique Zanetti es una llionetendente al infantilismo vocal y Fouchécourt aún no había dejado atrás en esa época su tono puntiagudo y sus dengues amañados. En el libreto, por cierto, los bellos alejandrinos de Danchet conservan la grafía antigua en las formas verbales. Todo un detalle de arcaísmo ambiental. - M. C.

CHARPENTIER, Marc-Antoine

(1634-1704)

MÉDÉE

J. Feldman, J. Bona, A. Mellon, G. Ragon, P. Cantor, S. Boulin. Les Arts Florissants. Dir.: W. Christie. HARMONIA MUNDI HMX 290139.41. 3CD. ADD. (1984) 1999.

Médée, con libreto de Thomas Corneille, es una obra italianizante que Charpentier estrenó en 1693, para enojo de los lullistas, partidarios de la ópera francófila. Las influencias que autores como Carissimi dejaron en Charpen-

tier son evidentes en su partitura, muy criticada en su tiempo. Sea como sea, su revisión y grabación era necesaria, y de ahí el interés de esta reedición. Christie se muestra a sus anchas con un repertorio que conoce a la perfección. El conjunto instrumental y vocal Les Arts Florissants aporta aire fresco a algo que puede sonar a viejo, cuando no lo es. A ello contribuyen los criterios del director, con dinámicas contrastadas, ornamentaciones originales y un sentido rítmico que no decae a lo largo de las tres horas de audición. Además, en esta obra hay momentos casi hilarantes, como las alegorías reales alusivas a Luis XIV que por su ingenuidad suenan a mordacidad por parte del compositor, lo cual es aprovechado por Christie.

El equipo vocal es bueno, aunque no hay figuras especialmente relevantes a destacar. Quizá podría hablarse de la musicalidad de Jill Feldman (Medea) o de la rotundidad de Jacques Bona (Creonte), además de las deliciosas intervenciones de Sophie Boulin (Nerina), sin que ello vaya en detrimento de sus compañeros de reparto, todos bajo el mismo prisma de homogeneidad.

Jaume RADIGALES

DITTERSDORF, Carl

Ditters von

(1739-1799)

ARCIFANFANO, KING OF FOOLS

E. Steber, A. Russell, P. Brooks, J. McCollum, H. Rehfuss, D. Smith. Dir.: N. Jenkins. VAI AUDIO VAIA 1010-2. 2CD. ADD. (1965) 1992.

MONOCEROS MUSICAL.

Ya desde la obertura da muestra el compositor vienés de una frescura de ideas y una facilidad poco común para enlazar melodías que, aunque sencillas, explican el porqué de su buena reputación en la época como artesano refinado del difícil arte dramático.

Fiel a las tendencias de su tiempo, su discurso se mueve en la órbita mozartiana imperante pero sitúa a la orquesta en un

plano de menor relieve, con una textura mucho más ligera que la del maestro de Salzburgo y una transparencia acorde con el tono festivo de esta ópera, pero que en algunos momentos provoca en el oyente una sensación de fragilidad excesiva.

Entre los aspectos más positivos de esta grabación hay que destacar la prestación del conjunto de cantantes que muestran por igual sus cualidades vocales e interpretativas sin desaprovechar ni una sola de las numerosas ocasiones de lucimiento que se les ofrecen.



La obra —una comedia en clave de farsa desmadrada— premia el histrionismo de los cantantes y el desenfado en los recitativos especialmente; y ahí reside uno de sus principales defectos: el texto de los recitativos ha sido suprimido del sencillo libreto que acompaña al álbum, con lo cual se pierde en buena parte el sentido de la acción y los matices argumentales en una representación que, para postre, se ofreció en inglés. Ello no obstante, la obra se escucha con agrado.

Las intervenciones de las tres cantantes femeninas, especialmente la de Semplicina, están servidas con una deliciosa ingenuidad y todas superan con holgura las enormes dificultades vocales. Entre los papeles masculinos destaca el protagonista, muy bien interpretado por David Smith, y la buena caracterización de Heinz Rehfuss en el papel de Furibondo. Newell Jenkins acentúa el aspecto desafortunado de la trama con tiempos ocasionalmente acelerados en exceso.

Apetecible para buscadores infatigables de rarezas pese a las deficiencias apuntadas anteriormente. - J. M. P.

DONIZETTI, Gaetano (1797-1848)

MARIA DE RUDENZ

K. Ricciarelli, L. Nucci, A. Cupido, G. Surjan. O. y C. del Teatro La Fenice. Dir.: E. Inbal. MONDO MUSICA MFOH 10708. 2CD. ADD. (1980) 1999. GAUDISC.



Maria de Rudenz fue estrenada en La Fenice en 1838, en la segunda temporada del renacido teatro tras el incendio de 1837. La rocambolesca intriga –presidida por la figura central de una mujer abandonada, vengativa y de apariciones fulminantes– es de las más liadas del repertorio italiano, siendo necesario conocer los precedentes para entender las alusiones del libreto.

Donizetti incluyó páginas muy logradas como el aria de barítono "Ah, non avea più lagrime", el final del primer acto, empleado luego en *Poliuto* y *Les Martyrs*, los dúos entre tenor y barítono y los protagonizados por la soprano. La escena final, con la protagonista desangrada por el arranque de sus vendajes, debe ser impactante en escena atendiendo a la ilustración dramática de una orquesta volcada desde la primera nota en mostrar las pasiones inconfesables de los protagonistas.

Tras su resurrección concertante en la Inglaterra de 1977, su recuperación escénica data de 1980 en Venecia, siendo recogida por la presente grabación, ya comercializada por el sello FONIT CETRA. En estudio existe el registro de OPERA RARA (1998), con Nelly Miricioiu de protagonista absoluta.

Katia Ricciarelli enfoca el sanginario rol de Maria enfatizando su faceta lírica victimista y obviando la dramática de asesina vengativa. *Maria de Rudenz*

es un jugoso caramelo en manos de una intérprete con arrestos a lo Gencer, Caballé o Miricioiu. Si se endulza como hace Ricciarelli pierde bastantes enteros. Ciertas caídas de voz y cambios en el color ejemplifican el oneroso pago de la factura de la soprano italiana por haberse metido en roles inadecuados.

Leo Nucci aprovecha el lucimiento de su aria y sus numerosas intervenciones, pues no en vano es el antihéroe de la historia. Alberto Cupido, en 1980, exhibe maneras de buen tenor lírico familiarizado con el estilo de Donizetti y primer Verdi, alejado del prematuro desgaste posterior. Elisha Inbal hilvana una lectura temperamental, concentrada y muy teatral, acorde con la tenebrista trama. Lástima que Ricciarelli no echara el resto, ralentizando tanto dramón. – Josep SUBIRÀ

EÖTVÖS, Peter (1944)

TRES HERMANAS

A. Aubin, V. Kagan-Paley, O. Riabets, G. Boyce, A. Schagidullin, W. Drabowicz, N. Storoiiev. O. de la Ópera de Lyon. Dir.: K. Nagano y P. Eötvös. DEUTSCHE GRAMMOPHON 459694-2. 2CD. DDD. 1999.

Esta *grand opéra* contemporánea, como le gusta definirla a su autor, Peter Eötvös, es la primera aproximación al género de un compositor familiarizado tanto con el repertorio sinfónico como con la música de cámara.

Estrenada en Lyon en marzo de 1998, esta primera grabación de la obra basada en el drama homónimo de Chejov es una muestra ejemplar de la musicalidad de Eötvös, creador de atmósferas, de contrastes, de tensión, en una urdimbre de efectos sonoros basados en *glissandi* constantes de la cuerda, en arpeggios y demás efectos que recuerdan las incursiones del compositor en el mundo de la música electrónica, de los experimentos multimedia, de las bandas sonoras para películas y de la música incidental para teatro.

Completamente ecléctica y libre, sin estar sujeta a patrones establecidos, esta obra pretende describir estados de ánimo y momentos concretos gracias a un atonalismo puro y total. La teatralidad de la partitura está íntimamente ligada a la visualidad, por lo que, una vez más, hay que reconocer que grabaciones como éstas se entienden más en vídeo que sólo en registro sonoro.

De todas maneras, estas *Tres hermanas*, una grabación en vivo de las representaciones que se hicieron en su estreno mundial lionés, son un elemento indispensable para aquellos melómanos interesados en el presente y en el futuro inmediato de la ópera desde un punto de vista de arte vivo, no de constante exhumación.

El libreto de Claus Henneberg y del mismo Eötvös contiene todos los elementos para construir una trama digerible, ya que guarda un gran respeto por la obra original, a pesar de eliminar uno de los catorce papeles que Chejov imaginó.

Confiar la responsabilidad de las tres protagonistas a contratenores en *travesti* no parece tener ninguna justificación esté-



tica; más bien parece pretender impactar al público, pero la especial vocalidad del contratenor les brinda a las tres un toque histérico convincente, especialmente cuando el compositor asocia a cada personaje un instrumento de viento. Las voces están tratadas en una equilibrada muestra de *Sprechgesang* y canto lírico, lo que impone.

Kent Nagano lleva a la Orquesta de la Ópera de Lyon por caminos de perfección, en un registro de calidad técnica asombrosa. De entre el amplio y eficaz reparto, sobresalen por su

peso específico Alain Aubin, Vyatcheslav Kagan-Paley, Oleg Riabets y Gary Boyce, como Olga, Masha, Irina y Natasha, respectivamente.

Un registro únicamente recomendado para admiradores de las corrientes más rupturistas de las estéticas musicales de finales del siglo. – L. B.

GALUPPI. **Baldassarre**

(1706-1785)

IL MONDO DELLA LUNA

G. Gatti, G. Sarti, P. Antonucci, P. Cigna, B. Di Castri, C. Ottino, E. Facini. Intermusica Ensemble. Dir.: F. Piva. BONGIOVANNI GB 2217/19-2. 3CD. DDD. 1997. DIVERDI.

La relación artística entre Carlo Goldoni y Galuppi tuvo un florecimiento inusitado en 1750. Además de *Il mondo alla roversa*, recientemente comentado en estas páginas (ÓPERA ACTUAL 36), estrenaron en ese año *Il paese della cuccagna* y este *Mondo della luna* al que posteriormente pondrían música, entre otros, Paisiello, Astarita y Haydn.

Con un equipo similar al utilizado en *Il mondo alla roversa*, Franco Piva dirige aquí su propia edición de la comedia goldoniana, preparada según unos criterios musicológicos que él mismo explica en el prefacio al libreto.

Con una extraordinaria fluidez narrativa, texto y música son subrayados con naturalidad y es una vez más la perfecta dicción de cantantes como Gastone Sarti o Giorgio Gatti la que sazona el guiso. Óptima, por otra parte, resulta la participación femenina, con aciertos destacados en las arias "Son fanciulla da marito", por parte de Barbara Di Castri, y "Quando si trovano", en la voz de Patrizia Cigna.

Límpido en todo momento el acompañamiento del Intermusica Ensemble y buena labor de concertación por parte de Piva. El sonido es muy bueno, aunque registra esporádicas desigualdades en el volumen del tejido orquestal. – M. C.

**GIORDANO,
Umberto**
(1867-1948)
**IL RE - MESE
MARIANO**

P. Ciofi, N. Rivenq,
F. P. Panni, M. Miccoli, M.
Pauluzzo, G. Rocchetti. O.
Internazionale d'Italia. Dir.:
R. Palumbo. DYNAMIC
CDS 231/1-2. 2CD. DDD.
1999. DIVERDI.



En el número 32 de **ÓPERA ACTUAL** se formulaba un juicio un tanto severo sobre la primera grabación absoluta de *Il re* editada por la firma STRADIVARIUS, motivado fundamentalmente por la modestia de los efectivos puestos en juego para defender una partitura prácticamente desconocida. Ahora llega al mercado el eco de la representación dada en el Festival de Martina Franca de 1998 con motivo del cincuentenario de la muerte del compositor —músico de la región, además— y la impresión es mucho más favorable.

Renato Palumbo trata este material, ciertamente innovador en la producción de Giordano, con mayor fantasía que Gorkovenko, y tanto la modernidad del entramado sinfónico como los guiños al mundo de la disonancia adquieren otra dimensión.

La Orchestra Internazionale d'Italia y el coro del difunto Teatro Petruzzelli de Bari secundan las intenciones de Palumbo con eficacia y Patrizia Ciofi da relieve adicional a la figura de la protagonista, bien secundada por Nicolas Rivenq. El resto del reparto es flojo, con un Francesco Paolo Panni de una indigencia ruborizante. Si en *Il re* Giordano consigue mostrarse moderno, ya que no inspirado, se vuelven las tornas

en la segunda obra del programa del Festival della Valle d'Itria. *Mese Mariano* es una sencilla estampa de ambiente, un fruto con denominación de origen de la huerta más característica del verismo, pero la romanza "Tremante, mi accostai" de la protagonista y el interludio (*Il tramonto*) son páginas de auténtico fuste lírico que harán las delicias de los que saben apreciar los patéticos fulgores de la llamada *giovanne scuola*.

También aquí Patrizia Ciofi hace valer sus armas, dejando constancia de una versatilidad notable. Un disco que se comprará por *Il re* y que se guardará en el anaquel más asequible por *Mese mariano*. —M. C.

HASSE, Johann A.
(1699-1783)

LA CONTADINA
G. Oddone, L. Regazzo.
Ensemble Arcadia. Dir.: A.
Cremonesi. HARMONIA
MUNDI HMC 905244.
DDD. 1999.

La primera sorpresa que surge ante la edición de este título es el hecho de que la fama del compositor se hubiera cimentado sobre la ópera seria y en gran parte sobre textos del poeta Metastasio, con quien tuvo una profunda amistad, fruto de la cual surgieron la mayor parte de las obras estrenadas entre 1743 y 1771 para deleite de un público que le bautizó con el apelativo cariñoso de *il caro Sassone*.

Lo cierto es que *La Contadina* es una deliciosa obra enmarcada en la más pura tradición napolitana del XVIII, en que predomina la forma que se conoce como *intermezzo* para dos voces y conjunto de cámara. La economía de medios, lejos de redundar en una simplificación insulsa, permite al compositor explayar su ingenio para ofrecer un fresco napolitano pleno de vida y de inspiración, donde ni siquiera resulta superflua la excesiva extensión de algún recitativo; es más, esta forma de expresión constituye un elemento imprescindible en el desarrollo de la acción, al dotarle el compositor de una dimen-

sión teatral de absoluta vitalidad y frescura.

En conjunto se trata de una obra agradecida para los cantantes. En esta ocasión la pareja protagonista está bien servida por Graciela Oddone y Lorenzo Regazzo, efectivos en las arias y expresivos en los recitativos. Cremonesi alcanza un buen nivel de refinamiento con la complicidad de un conjunto que demuestra su especialización estilística. —J. M. P.

ISOUARD, Nicolò
(1775-1818)

CENDRILLON
L. Shilova, B. S. Lee, M.
Sjölander, N. Daroshkin, H.
P. Herman, A. Andryanov.
Ensemble XXI Moscow.
Dir.: R. Bonyngé. OLYMPIA
OCD 661 A+B. 2CD. DDD.
1999. DIVERDI.

Dentro de los inescrutables caminos que guían la pasión musicológica e investigadora de Richard Bonyngé, éste llegó a Moscú para ofrecer el 15 de diciembre de 1998 en el Teatro Stanislavsky-Nemirovich Danchenko uno de sus descubrimientos, objeto del presente registro. Se trata de la *Cendrillon* del hoy olvidado compositor Nicolò Isouard (1775-1818), maltés de nacimiento pero que llegó a ser francés de adopción.

Esta *Cendrillon*, que fue estrenada en París en 1810, tiene, dentro de su sencillez, un particular encanto. Obra amable y brillante, parece como si su música se hubiera escuchado siempre, lo que, desde luego, no dice mucho en favor de su originalidad. Como perteneciente al período napoleónico, se advierten, sin duda, influencias de algunos de sus más ilustres coetáneos, como Spontini o Cherubini, aunque con menor grandilocuencia.

En definitiva, la obra se escucha con agrado, sobre todo por quien no apetezca únicamente grandes alturas. En este tipo de obras Richard Bonyngé se desenvuelve como pez en el agua y ello se nota, porque la versión tiene frescura y fluidez. Conduce, además, con amor y conocimiento, a un equipo, a-

quí desconocido, de voces jóvenes y frescas que solventan con acierto un compromiso nada fácil, con páginas de especial lucimiento vocal. El Ensemble XXI de Moscú ofrece, además, un muy correcto soporte instrumental. Una agradable sorpresa. —Pau NADAL

JANÁČEK, Leos
(1854-1928)

KÁTIA KABANOVÁ
H. Smit, A. Denoke, D.
Kuebler, J. Henschel, H.
Delamboye, D. Peckova. C.
de la F. Eslovaca. O. F.
Checa. Dir.: S. Cambreling.
ORFEO C487992 I. 2CD.
(1998) 1999.

En los últimos años de este siglo que acaba, el universo musical de Leos Janáček ha alcanzado un reconocimiento que va mucho más allá de sus fronteras nacionales. Un ejemplo de ello es la programación del Festival de Salzburgo, que nunca había presentado una ópera de este compositor hasta que en 1994 se programó *De la casa de los muertos*.

Cuatro años después, *Kátia Kabanová* supuso un nuevo paso en esta dirección, en el que además, por primera vez, el certamen contó con la Filarmonía Checa como orquesta invitada.



Este registro, que ahora presenta el sello ORFEO, engrosa la lista no demasiado larga de ediciones discográficas de la ópera. Al frente de la orquesta Sylvain Cambreling dirige una versión que no carga excesivamente las tintas en una atmósfera ya de por sí muy opresiva y que realza bien los momentos más líricos de la obra.

Espléndida Angela Denoke, sobrecogedora por la naturalidad con la que interpreta el papel de Kátia y por la belleza del

timbre de su voz. Muy buena también la interpretación de los tres tenores David Kuebler (Boris), Hubert Delamboy (Tichon) y Rainer Trost (Kudrjas).

Quizás la única decepción sea la interpretación de Jane Henschel como Marfa con una voz excesivamente fatigada y de un *vibrato* incontrolado que no puede justificarse por las características dramáticas del rol. Bien, en conjunto todo el resto del reparto y el coro.

Es grave que los responsables de ORFEO no hayan incluido el libreto de la ópera, lo único que hace a esta edición desaconsejable para los que se aproximen a ella por primera vez. – Marc HEILBRON

KÁLMÁN, Emmerich (1882-1953)

DIE HERZOGIN VON CHICAGO

E. Wottrich, M. Groop, D. Riedel, B. Polegato, V. Horn. O. y C. de la Radio de Berlín. Dir.: R. Bonyng. DECCA 466057-2. 2CD. DDD. 1999.

La serie de DECCA *Entartete Musik*, una de las colecciones más estimulantes de los últimos tiempos, adopta un tono más ligero con esta opereta de uno de los grandes cultivadores del género en este siglo, Emmerich Kálmán. El hecho de que los creadores de *La Duquesa de Chicago* fueran judíos explica la prohibición de la obra en la Alemania nazi y su inclusión en la serie.

El imposible argumento, localizado, cómo no, en un reino de opereta, plantea la dialéctica entre el príncipe heredero de Silvaria, amante del vals y de las *czardas*, y una rica heredera americana que quiere hacerle bailar el *charleston*. El final, lógicamente, es feliz.

Estrenada en Viena en 1928, Kálmán incluye en la partitura tantos aires típicos del género como, en una astuta percepción de los tiempos que corren, elementos jazzísticos de ultramar en una combinación acaramelada y, por qué no, deliciosa.

Quizá los temas se repiten en

exceso y la grabación incluye buenas dosis de diálogos –en parte con trasfondo musical–, pero el siempre curioso Richard Bonyng –¿aún se dudará de su entidad musical más allá de sus relaciones conyugales con *La Stupenda*?– defiende la pieza sin avergonzarse de su ligereza y con una alegría que se comparte.

Endrik Wottrich es un príncipe más aristocrático que romántico, con una voz un tanto leñosa para el género, mientras que Deborah Riedel, dejando de lado alguna estridencia ocasional, es una pizpireta Miss Mary Lloyd, con un encantador acento americano en sus diálogos en alemán. Monica Groop es un lujo en su episódico papel de princesa de Morenia, y el resto del reparto cumple a la perfección. Podrá ser decadente este último capítulo de la colección, pero degenerado, en absoluto. – Xavier CESTER

MASCAGNI, Pietro (1863-1945)

CAVALLERIA RUSTICANA

F. Cossotto, C. Bergonzi, G. Guelfi, A. Martino. O. y C. del Teatro alla Scala. Dir.: H. Von Karajan. DEUTSCHE GRAMMOPHON 457 764-2. ADD. (1966) 1999.



Ya cuando apareció este registro en 1966 fue un auténtico bombazo. Herbert von Karajan siguió las exactas instrucciones de la partitura y hay que reconocer que la dirección y la concepción del título son excelentes. Karajan se recrea buscando matices y sonoridades que hacen que la obra parezca otra en comparación con otros registros comerciales, y cuando se tiene delante al coro y a la orquesta

del Teatro alla Scala todo va sobre ruedas.

¿Qué se puede decir de Fiorenza Cossotto que a estas alturas no se conozca? Sencillamente, que es la mejor mezzo de la historia. En esta grabación se escucha una voz clara, timbrada, sumamente dúctil, que canta con un *legato* excelso aun sin desmentir el estilo verista por fraseo y por clase interpretativa. Sin duda alguna, la mejor Santuzza del mercado discográfico.

Otro tanto ocurre con Carlo Bergonzi. Una técnica impecable le permite llegar a las notas más agudas sin merma del fraseo y siempre con la clase que le han caracterizado a lo largo de su extraordinaria carrera. Aborda el Turiddu con la elegancia de un Nemorino, y funciona.

Es notable, por otra parte, escuchar de qué manera genial Guelfi borda las reacciones de un marido sorprendido por los acontecimientos: los cambios de color en su voz transmiten el carácter dramático que van a ir tomando los hechos.

Allegri como Mamma Lucia y Martino como Lola cumplen de forma más que sobrada con sus papeles. En conjunto, se trata de un registro excepcional de obligada presencia en todas las *compactotecas*. El sonido sigue siendo muy bueno en la reedición, pero ello no representa novedad alguna en el sello alemán. – Toni FERNÁNDEZ

MASSENET, Jules (1842-1912)

MANON

M. Caballé, J. Alexander, L. Quilico. O. y C. de la Ópera de Nueva Orleans. Dir.: K. Andersson. VAI Audio VAIA 1137-2. 2CD. AAD. (1967) 1997.

MONOCEROS MUSICAL.

Cinco actos, seis decorados y un ballet. Éstas, y no otras, son las razones que han llevado poco a poco al ostracismo a la que fuera en otro tiempo la ópera más representada de Massenet. Claro es que si todos los teatros hicieran como la Ópera de Nueva Orleans en las funciones que do-

cumenta este doble compacto gran parte del problema desaparecería: se coge un puñado de clips –de los de tamaño grande– y se empieza a pinzar la partitura hasta dejarla ajustada al presupuesto.

Queda así fuera todo el cuadro de Cours-la-Reine, con *divertissement* incluido, y se administran cortes a diestro y siniestro, empezando por el un tanto insólito de las tres primeras escenas del primer acto, que pasa a abrirse sobre el coro “*Entendez-vous la cloche*”. No es que sea muy serio, pero allí les fue bien, a juzgar por los aplausos. Tal desmoche, no obstante, no quita valor a la grabación, que documenta la Manon de Montserrat Caballé en mejores condiciones que el registro MRF correspondiente a la versión liceísta del año posterior, de sonido muy precario.



Aquí la reproducción sonora es considerablemente nítida y la voz de la soprano brilla en todo su fulgor, con el punto culminante en una *Gavotte* que no por haber sido trasplantada al Hôtel de Transylvanie deja de llevar al público a la exaltación. John Alexander es un Des Grieux viril y creíble y Quilico padre defiende con eficacia lo poco que le han dejado de su parte. Thomas Paul es un sonoro Comte Des Grieux y su francés, el mejor de todos. Knud Andersson, que dirigiría *Samson* en el Liceo unos años más tarde y a quien el disco está dedicado –murió el año anterior a su publicación–, deja hacer y cuadra como puede la representación.

El folleto acompañatorio contiene interesantes datos sobre la vida operística de la ciudad de la orilla izquierda del Mississippi. – M. C.

**MUSORGSKY,
Modest**

(1839-1881)

JOVANCHINA

B. Christoff, M. Petri,
I. Companeez, A. Berdini,
M. Picchi. Dir.: A.
Rodzinski. VAI Audio
VAIA 1052-2. 2CD.
ADD. (1958) 1994.
MONOCEROS Musical.

U no tenía sus reticencias ante esta *Jovanchina* en italiano, grabada en vivo en 1958 y en sonido monofónico. Pues bien; las reticencias desaparecen ante la escucha de los dos discos compactos. Únicamente hay que lamentar los pocos datos suministrados en el libreto acompañatorio, lo que impide saber el lugar exacto de la ejecución así como la identidad de orquesta y coro. Pero la versión es enormemente sugestiva y, a pesar del idioma empleado, resulta de una autenticidad y una belleza extraordinarias.

Mérito especial de ello reside en la magnífica dirección de Artur Rodzinski, quien fuera, nada menos, titular de las orquestas de Los Angeles, Filadelfia, Cleveland y Chicago.

Pocas veces se habrá visto en esta obra una combinación tan perfecta entre las profundidades de la vieja Rusia y las páginas más líricas. La versión, sin duda, merecería los honores de haber sido registrada en estudio, aun siendo la grabación más que satisfactoria, en general, desde el punto de vista técnico.

En el reparto destaca, y no podía ser de otra manera, el imponente Boris Christoff, inigualable en este repertorio. A su lado palidece un poco el Ivan Jovanski de Mario Petri. Excelente la Marfa de Irene Companeez, muy a la italiana el Andrei de Amedeo Berdini, modélico el Galitzin de Mirto Picchi y justo el Chakloviti de Giampiero Malaspina.

Dada la afición de Rodzinski por las óperas en versión de concierto y lo satisfactorio del registro, cabe suponer que se trata de una audición perteneciente a las temporadas radiofónicas de la RAI. - P.N.

POULENC, Francis

(1899-1963)

LA VOIX HUMAINE

M. Olivero. O. del Teatro La Fenice. Dir.: N. Rescigno. MONDO MUSICA MFOH 10607. ADD. (1970) 1999. GAUDISC.



Como de costumbre, el sello MONDO MUSICA presenta una nueva grabación efectuada en directo en el malogrado Gran Teatro de La Fenice. En este caso se trata de la célebre ópera de Francis Poulenc, *La voix humaine*, que se registró en 1970.

Del genial texto de Jean Cocteau, Poulenc hizo una composición extraordinariamente rica y teatral, mostrando en el monólogo en un acto que es la ópera un diálogo en el que el segundo interlocutor no aparece pero al que podemos oír mediante los silencios de la *femme*.

Magda Olivero, una de las sopranos más emblemáticas y célebres del siglo, caracterizada por un impresionante magnetismo teatral y un sentido musical estremecedor, aparece en esta tragedia lírica como la mujer desoladamente abandonada a quien su amante ignora de manera reiterada.

La Olivero se transforma por completo en esa mujer que no soporta la soledad y que, al no poder adaptarse y cansada de suplicar, acaba ahogándose con el hilo de su propio teléfono.

Así mismo, muestra un estado vocal francamente correcto, con alguna tirantez en la zona aguda. La orquesta de La Fenice, dirigida por su director titular, Nicola Rescigno, responde a las indicaciones del maestro exponiendo al detalle la magnífica orquestación de Poulenc. El toque amargo viene dado

por una calidad de sonido realmente pésima: aun acostumbrados a la baja claridad y al tono metálico que viene siendo habitual en este sello, en varias ocasiones no es posible distinguir de manera clara lo que aquella noche del 3 de mayo de 1970 estaba ocurriendo en escena. - L. B.

ROSSI, Luigi

(1597-1653)

ORFEO

A. Mellon, M. Zanetti, S. Piau, N. Rime, J.-P. Fouchécourt. Les Arts Florissants. Dir.: W. Christie. HARMONIA MUNDI HMX 2901358.60. 3CD. DDD. (1991) 1999.

HARMONIA MUNDI reedita ahora este *Orfeo* de Luigi Rossi, grabado en 1990 y cuyo estreno tuvo lugar en París en 1647, o sea cuarenta años después del de Monteverdi y ciento quince antes del de Gluck.

La obra sigue la estela de su ilustre predecesora con el mismo tema, con semejante pureza en las líneas generales y con abundancia de recitativos similares. En el resto, sin embargo, se aprecian ligeras diferencias, en el sentido de que se intensifican los contrastes y los acentos expresivos se hacen en algunos pasajes menos apolíneos, llegándose incluso en una *canzonetta* a un tratamiento onomatopéyico que resulta bastante cómico.



Que la versión corra a cargo de William Christie y Les Arts Florissants ya supone una garantía y, en efecto, la interpretación es de una transparencia y una fluidez admirables, con sonido pertinente en lo instrumental y también adecuación absoluta de unas voces que forman un sólido equipo, muy

bregado en este tipo de obras y en el que nadie destaca especialmente, aunque quepa citar, comparada con la del resto, la calidez del timbre de Agnès Mellon como Orfeo. - P.N.

ROSSINI, Gioachino

(1792-1868)

ADINA ovvero IL CALIFFO DI BAGDAD

E. M. Breuer, P. Saudelli, D. Di Gioia, E. M. Tisi, T. Simpson. O. y C. del Festival de Postbus. Dir.: W. Keitel. ARTE NOVA 74321 67517 2. 2CD. DDD. 1999. BMG.

La farsa en un acto, compuesta en 1818 y estrenada en Lisboa en 1826, *Adina ovvero Il Califfo di Bagdad* es una adaptación de la bien conocida historia narrada por Mozart en *Die Entführung aus dem Serail*. La diferencia radica en el descubrimiento por parte de la única fémina del reparto de su verdadera identidad de hija del califa que, loco de amor, quería desposarla.

Ese nimio factor favorece su unión con su amado Selimo. Este único registro de la ópera procede del alemán Festival de Pitbus en la báltica isla de Rügen en su edición de 1999.

Sin obertura, aunque el disco principie con la de *L'Italiana in Algeri*, hay mucho oficio y poca inspiración en los números de *Adina*, así como autopréstamos como el aria solista de Selimo con *obbligato* de corno inglés "Giusto Ciel, che i dubbi miei", tomada del ignoto *Sigismondo* (1815). Por su belleza formal y emotiva destaca el dúo entre Adina y el Califa "Se non m'odii, o mio tesoro".

La farsa tiene un clima general reposado y tras el número del reconocimiento, la obra concluye brillantemente con un *crescendo* coronado con la escena final de la mezzo secundaria por el coro, al modo de *La Cenerentola*. No es de las mejores obras de Rossini y la vivacidad rítmico-expresiva de sus primeras farsas queda a años luz.

El elenco reunido en el Festival de Pitbus tiene protagonismo italiano. El tenor Patrizio Sau-

delli tiene el color propio del contraltino rossiniano pero en agilidad está muy verde, con agudos prietos y ciertas desigualdades en la línea de canto por apoyo no bien resuelto.

Mucho mejor Donato di Gioia (Califa), un bajo-barítono con resabios de Alaimo, sin los señoriales acentos de éste, pero familiarizado con el estilo de canto de este primo hermano del Mustafà de *L'Italiana in Algeri*. Ezio Maria Tisi (Ali) cumple su parte con eficacia y no se arredra ante la ridiculez de su rol de segundo *buffo*.

Registro equilibrado en el campo masculino, la única mujer del reparto, la mezzo Edith Maria Breuer es de ínfimo nivel por color metálico insufrible, por calar cada dos por tres, desafinar en las notas extremas y arrastrar la voz en las agilidades. Obviando tan nula cantante, esta grabación merece los honores de la obligada referencia por ser el único registro de *Adina*. Interesante para los rossinianos completistas, pero lastreado por una mezzo equivocada. - J. S.

L'INGANNO FELICE

L. Petroni, C. Remigio, L. Regazzo, P. Rumetz, R. Scaltriti. O. del Teatro La Fenice. Dir.: G. Andretta. MONDO MUSICA MFON 20142. DDD. (1998) 1999. GAUDISC.

Aunque el Teatro La Fenice de Venecia no parece que lleve camino de resurgir pronto de sus cenizas, su actividad musical continúa viva, como demuestra esta grabación realizada en octubre de 1998 en la ciudad de Padua. En aquellas fechas se representó este *Inganno felice*, una de las farsas rossinianas peor tratadas desde el punto de vista discográfico tanto por el bajo número de registros como por la relativa modestia de las mismas.

Desgraciadamente esta edición no consigue sobresalir entre las anteriores. Una verdadera lástima si se tiene en cuenta que Rossini escribió esta ópera para dos de las mejores voces de su época: la soprano Teresa Belloc y el bajo Filippo Galli.



Ello no quiere decir que la edición de MONDO MUSICA esté exenta de virtudes, empezando por Carmela Remigio que, sin despertar entusiasmo, interpreta con encanto y musicalidad el papel de Isabella. Muy discreto, por el contrario, el tenor Luigi Petroni, una voz pálida e insegura en la agilidad. Mejores Roberto Scaltriti y Lorenzo Regazzo, brillantes ambos en el típico dúo de bajos de la *opera buffa*, aunque éste último no saca todo el partido a su aria "*Una voce m'ha colpito*". Suficiente, sin más, Paolo Rumetz como Ormondo.

La dirección de Giancarlo Andretta se limita a acompañar a las voces sin demasiados matices y no sabe imprimir a la obra el ritmo ágil y la frescura del teatro rossiniano. - M. H.

MOSE

R. Raimondi, E. Villa, B. Brinkmann, F. Araiza, C. Vaness, D. Soffel, K. Moll. O. y C. de la Bayerische Staatsoper. Dir.: W. Sawallisch. ORFEO C 514992 I. 2CD. (1988) 1999. DIVERDI.

Procedente de unas representaciones en el Nationaltheater de Munich, esta nueva versión del *Mosè* viene a engrosar la escasa discografía que existe en el mercado de este título rossiniano.

El compositor había convertido uno de sus éxitos anteriores -*Mosè in Egitto*- adaptándolo para la escena parisina, con el título de *Moïse et Pharaon*. Esta versión francesa fue estrenada en París el 26 de marzo de 1827 y, traducida al italiano por Calisto Bassi, se representó por primera vez en Perugia el 4 de febrero de 1829, con el título de *Nuovo Mosè*, para diferen-

ciarla de la obra primitiva. Wolfgang Sawallisch, que ya había dirigido la obra para la RAI veinte años atrás y que cuenta aquí con un equipo de voces más equilibrado, está en todo momento muy atento a los *tempi* y a los volúmenes orquestales, consiguiendo un resultado global muy satisfactorio.

Ruggero Raimondi, que encarna al protagonista, está espléndido como actor-cantante, a pesar de que su voz no sea netamente de bajo al estilo de un Ghiaurov o un Ramey. Carol Vaness en Anaide y Francisco Araiza como Aménofi se encuentran cómodos en sus respectivas tesituras y proporcionan unas interpretaciones muy destacables.

Menos interesante resulta Bodo Brinkmann como Faraone, por su escaso conocimiento del canto italiano. Del resto del reparto, que cumple, cabe destacar a Doris Soffel como Sinaide y a Kurt Moll en el papel episódico de Voce misteriosa. El resultado global de este registro, a pesar de los cortes que sufre la partitura, es francamente satisfactorio. - Joan VILÀ

STRAUSS, Johann

(1825-1899)

EINE NACHT IN VENEDIG

M. Montazeri, H. Wittlieb, C. Baumgärtel, A. Steingruber. S. O. Burgenland. Mörbisch Festival Choir. Dir.: R. Bibl. ARTE NOVA 74321 67503 2. DDD. 1999. BMG.



Dejando de lado el ubicuo *Murciélago*, las operetas de Johann Strauss hijo no han recibido excesiva atención en los últimos tiempos. Por ello ha sido muy oportuna la aparición

de este registro de *Una noche en Venecia* a finales del año que conmemoraba el centenario de su muerte.

Con su ambientación en pleno carnaval veneciano y un argumento embrollado, con múltiples personajes disfrazados para despistar al libidinoso duque protagonista, la obra garantiza una audición refrescante y placentera, con todo el encanto que se espera del rey del vals. La grabación se basa en un montaje del Festival de Mörbisch -en los créditos incluso aparecen los responsables escénicos-, la autoproclamada meca de la opereta, lo que garantiza la conjunción de los participantes bajo la flexible batuta de Rudolph Bibl.

Coro y orquesta son provincianos en el sentido decente del término, mientras que el equipo de cantantes, por fortuna sin ninguna estrella que descolle, cumple con las exigencias del género.

Más que el algo estentóreo Duque de Mahrzad Montazeri y la Annina tendente a la acidez de Heike Wittlieb, cabe subrayar el irresistible Caramello de Christian Baumgärtel y el impecable Pappacoda de Klaus Kuttler. Si a ello se añade el precio de derribo del sello ARTE NOVA y la inclusión del libreto -sólo en alemán, eso sí-, la recomendación es obvia. - X. C.

STRAUSS, Richard

(1864-1949)

LE BOURGEOIS GENTILHOMME

P. Ustinov, B. Arnesen, C. Mayer, F. Cerny. Via Nova Choir. Munich Chamber Orchestra. Dir.: K. A. Rickenbacher. KOCH SCHWANN 3-6578-2. 2CD. DDD. 1999. DIVERDI.

El 25 de octubre de 1912, Richard Strauss y Hugo von Hofmannsthal estrenaron una versión de *El burgués gentilhomme* de Molière junto a la ópera *Ariadne auf Naxos*. La excesiva duración del espectáculo aconsejó la separación de ambas obras: *Ariadne*, con un nuevo prólogo, se presentó en Viena en 1916 y *El burgués gentilhomme*, en Berlín en 1918.

La fortuna de ambas obras ha sido dispar; pues mientras la primera ha conocido un éxito más o menos continuo, la segunda permanece casi en el olvido, lo cual justificaba plenamente su inclusión en esta colección sobre el Strauss desconocido de KOCH.

Para solventar el problema de la duración de la obra de teatro se ha optado por grabar una adaptación en inglés del texto realizada por el famoso actor inglés Peter Ustinov en la que él mismo interpreta a todos los personajes mientras la música incidental compuesta por Strauss puede escucharse en toda su integridad.

Muy buena la lectura de Karl Anton Rickenbacher a un conjunto muy notable como la Orquesta de Cámara de Munich. Bien también los solistas vocales, la soprano Bodil Arnesen y la mezzo Christa Mayer. - M. H.

ELEKTRA

I. Borkh, R. Resnik, T. Kubiak, N. Moeller, K. Nurmela. O. del Teatro La Fenice. Dir.: F. Rieger. MONDO MUSICA MFOH 10505. 2CD. ADD. (1971) 1999. GAUDISC.

Esta *Elektra* de la colección de La Fenice proviene de una función del 15 de diciembre de 1971 y se advierte claramente, en los medios técnicos y en algunos momentos en el equilibrio de las sonoridades, que se trata del registro de una representación. Especialmente en este caso ello supone un cierto inconveniente, porque la densa y brillante parte instrumental sale beneficiada con medios de grabación mejores o con los registros en estudio.

La versión, sin embargo, tiene interés; en primer lugar, por la *Elektra* espléndida y nada vociferante de Inge Borkh y por la incisiva y magistral Klytämnestra de Regina Resnik, que también era la directora de escena de la representación.

A su lado no hace un mal papel Teresa Kubiak y, en cometidos menores, cumplen dignamente los cantantes Kari Nurmela -algo claro para el Orestes- y Nils Moeller en el rol de Egisto.

Fritz Rieger consigue una versión globalmente de buen nivel, aunque en ella prevalezca el oficio, echándose en falta algo del fulgor genial de versiones que están en la memoria de todos. Rieger era un *Kapellmeister* de la vieja escuela, capaz de mantener con firmeza las riendas de la ejecución, pero cuyo fuerte no era precisamente el soplo de la inspiración.

Éste supone un capítulo más de una iniciativa destinada a mantener viva la memoria de La Fenice, aunque sería preferible un mayor afán y eficacia en la reconstrucción del histórico teatro veneciano. - P. N.

FRIEDENSTAG

B. Weikl, S. Hass, J. Ryhänen, J.-H. Rootering. O. y C. de la Radio de Baviera. Dir.: W. Sawallisch. EMI Classics 7243 568502. DDD. (1988) 1999.



Esta tercera versión discográfica de la primera colaboración entre Strauss y Joseph Gregor -aunque la idea literaria proceda de un vetado Stefan Zweig- se ha tomado su tiempo antes de aparecer.

Precedido por la edición príncipe de Clemens Krauss y por el eco de una audición en el Carnegie Hall con Alessandra Marc (1989), el presente disco recoge una grabación realizada en 1988 en el Festival de Munich con ocasión de la audición de la obra en forma de concierto. En los créditos aparece como fecha del registro la del 22 de julio, pero es un error, ya que ese día Sawallisch dirigía *Schweigsame Frau*. *Friedenstag* se daría dos días después.

Parece ser que Strauss puso música a este texto con alguna reticencia y ello no deja de notarse en la escucha: falta un

verdadero nudo dramático a la acción y la partitura -magníficamente orquestada, como no podía ser de otro modo- no llega a alzar el vuelo, aunque en el monólogo de Maria esté muy cerca de hacerlo.

Sawallisch dirige con vigor e íntima convicción a los colectivos de la radio bávara y los solistas cumplen con suficiencia. Bernd Weikl tarda en coger la onda, pero en la segunda mitad de la obra su voz, ya caldeada, se produce con gran elocuencia.

También Sabine Hass -a quien el disco está dedicado junto a la también fallecida esposa del director- tiene que vencer unas primeras frases lastradas por un *vibrato* excesivo antes de acabar imponiéndose. Fastuoso Kurt Moll en la confrontación final de los dos guerreros. Del resto del reparto destaca Jaakko Ryhänen en un sonoro *Wachtmeister*. Eduardo Villa lucha por su vida en la canción italiana de la primera escena.

El sonido es impecable y el folleto acompañatorio contiene el texto de la ópera. - M. C.

SZYMANOWSKI, Karol

(1882-1937)
EL REY ROGER

T. Hampson, E. Szmytka, P. Langridge, J. Rappé, R. Minkiewicz. City of Birmingham S. O. & C. Dir.: S. Rattle. EMI Classics 7243 68232. 2CD. DDD. 1999.

Toda nueva producción discográfica de una ópera es ahora noticia, sobre todo en una época en la que los sellos se limitan a reeditar el fondo de su catálogo y en la que la piratería se ha institucionalizado ofreciendo productos cada vez de mayor calidad, justo cuando el formato del *cedé* se enfrenta no sólo a su peor momento comercial, sino, además, a una carrera contra reloj en la que participan las nuevas tecnologías por imponer la renovación de los soportes.

EMI, una de las pocas casas discográficas que se arriesga con nuevas producciones, nuevamente sorprende al poner en el mercado no un *verdi* ni un

mozart, quizás valores más seguros, sino *El rey Roger*, del polaco Karol Szymanowski.

Dirigida por Simon Rattle, la versión cuenta con un reparto de solventes solistas, a quienes se unen los coros sinfónico y juvenil de la Orquesta Sinfónica de Birmingham, conjunto responsable de la parte instrumental de la grabación.



Rattle concierta al nutrido colectivo de intérpretes con especial genio, demostrando una singular afinidad con la musicalidad del compositor, insistiendo en los contrastes y acentuando los muchos fortísimos que figuran en la partitura, logrando repetidos clímax sonoros en una lectura llena de lirismo.

Thomas Hampson impone su registro sin fisuras, sólido desde los agudos a los graves -la grabación es de julio de 1998-, perfilando un personaje impactante. Philip Langridge posee la voz ideal para el papel de Edrisi, algo trémula, blanquecina y atormentada. Junto a ellos, la soprano polaca Elzbieta Szmytka completa el trío protagonista con absoluta corrección, con agudos fáciles que le permiten abordar el complicado papel de Roxana, pleno de saltos interválicos.

La ópera, de sólo ochenta minutos, se acompaña con un fantástico regalo: la *Cuarta Sinfonía* (concertante) del mismo autor, contando con el experto Leif Ove Andsnes al piano. - L. B.

VERDI, Giuseppe

(1813-1901)
I DUE FOSCARI
R. Bruson, F. Tagliavini, M. Parazzini, A. Maddalena. O. y C. del Teatro La Fenice. Dir.: B. Bartoletti. MONDO MUSICA MFOH 10381. 2CD. ADD. (1977) 1999. GAUDISC.

Idue *Foscari*, tragedia lírica en tres actos con libreto de Francesco Maria Piave, fue estrenada en el Teatro Argentina de Roma el 3 de noviembre de 1844 y no llegaría a La Fenice de Venecia hasta 1847. En las crónicas de la época se señala que "en ella no se reconoce al autor de *Nabucco* y de *Ernani*". No obstante, es forzoso admitir que la obra tiene sus momentos.

Renato Bruson incorporó el rol de Francesco Foscari a su repertorio a partir de esta representación veneciana de 1977, y hace plena justicia al papel. Técnicamente perfecto, con la clase y el estilo que le caracterizan, borda un rol que le viene como anillo al dedo, al igual que ha sucedido con muchos otros papeles verdianos posteriores. Por supuesto, el barítono paduano acaba siendo el protagonista absoluto de esta función.

Franco Tagliavini, tenor de línea y de carácter, cumple de forma sobrada las exigencias de un rol que no le presenta dificultades. Maria Parazzini, por su parte, es una voz de lírica pura, con un color algo oscurecido, seguramente para darle más carácter al personaje, el cual interpreta de forma magistral, sin problemas en el registro agudo ni en los pasajes del centro ni del grave.

El censo de comprimarios cumple a las mil maravillas su cometido. Coro y orquesta suenan compactos, enérgicos, con un carácter y un empuje verdianos que deben mucho a la dirección de Bruno Bartoletti. Formado en la gran escuela del Maggio Musicale Fiorentino en la época del maestro Francesco Siciliani, sabe extraer de la partitura la fuerza verdiana y el desarrollo dramático que requiere.

Una auténtica creación de una de las obras poco conocidas de Giuseppe Verdi. La única pega de este registro es el sonido, que se presenta constantemente saturado y que se distorsiona en cuanto orquesta y solistas llegan a un *forte*. A pesar de ello, se trata de un documento extraordinario. - T. F.

ERNANI

L. Price, F. Corelli, M. Sereni, C. Siepi, C. Ordassy, C. Anthony. O. y C. del Metropolitan Opera House. Dir.: T. Schippers. MYTO Records MCD 993.209. 2CD. ADD. (1965) 1999. DIVERDI.



A pesar de que el sonido de esta grabación que ahora comercializa MYTO no es de lo mejor —un persistente ruido de fondo obliga a controlar muy bien los agudos—, su contenido hace intrascendente la cuestión técnica. El registro, realizado de una función en directo en el Met neoyorquino en marzo de 1965, presenta a un grupo de intérpretes en plenitud absoluta de facultades. Franco Corelli, más ininteligible que nunca, con su particular dicción marcada por el seseo, está pletórico. Su expresividad es la de siempre, su tesitura de un color uniforme en toda la extensión y sus agudos, interminables, decididamente impresionan.

A su lado, la espectacular Leontyne Price ofrece aquello que todavía nadie ha igualado: un color de voz maravilloso, un dominio absoluto de la tesitura y un *fiato* privilegiado. Si en la *cabaletta* puede parecer un tanto apurada en las agilidades, ése es un detalle que puede perdonarse y que sus agudos hacen olvidar.

Mario Sereni (Carlo) está justo en los agudos, pero su temperamento es el más indicado para el personaje —puede oírse también la versión de Carlo de Cornell MacNeil, ya que los *bonus* del *cedé* incluyen selecciones de otra función con idéntico *cast*, en el que MacNeil reemplaza a Sereni—. Por último, Cesare Siepi impone su cavernoso timbre como Silva.

Thomas Schippers cede ante el talento de los intérpretes apoyándolos en su estrellato y llevando con mano firme a la orquesta del Met. También habría que subrayar la activa participación del público, que irrumpe al final de cada parte con estruendosas ovaciones. - L. B.

MACBETH

S. Milnes, F. Cossotto, J. Carreras, R. Raimondi. Ambrosian O. C. y New Philharmonia O. Dir.: R. Muti. EMI Classics 7243 5 67128 2. 2CD. ADD. (1976) 1999.

Pasados casi veinticinco años de la grabación de este *Macbeth*, su interés sigue intacto. La dirección de Riccardo Muti se mantiene entre las más sobresalientes de la discografía de esta ópera. La rotundidad de los *tempi*, la ausencia de cortes, la lectura sensible y atenta a todos los signos expresivos de la partitura y la indudable afinidad del director con este repertorio siguen marcando diferencias.

En el plano vocal, Fiorenza Cossotto se sitúa en las antípodas de la Lady Macbeth de raíz wagneriana de Birgit Nilsson o Leonie Rysanek y las supera por la perfección en la dicción, la profundización psicológica del personaje y la musicalidad exquisita. Sólo alguna tirantez en el registro agudo empaña un poco su interpretación.



Sherrill Milnes es un Macbeth profesional, capaz de plegarse a las intenciones del director, de matizar aquí y allá, aunque no le acompañe una voz del calibre de otros barítonos que se han acercado al personaje. Ruggero Raimondi es un Banquo deslumbrante, en plenitud de facultades. José Carreras, en una parte central que no le

plantea dificultades con el agudo, luce la belleza de su timbre y la expresividad a flor de labio de su canto. Muy bien el Ambrosian Opera Chorus.

Es una lástima que para no sobrepasar los dos *cedés*, se hayan eliminado los apéndices con los que contaba la edición en disco de vinilo, que incluían fragmentos de la primera versión de la ópera eliminados por el propio Verdi. - M. H.

WAGNER, Richard (1813-1883)

RIENZI

R. Kollo, S. Wennberg, N. Hillebrand, J. Martin, T. Adam. O. y C. de la Ópera de Dresde. Dir.: H. Hollreiser. EMI Classics 7243 5 67131 23. 3CD. ADD. (1976) 1999.



Cuando apareció en su día esta versión de *Rienzi* en cinco discos —aunque para alguna de sus caras, lo de "larga duración" rozaba el sarcasmo— su adquisición pudo parecer un desembolso excesivo a aquellos wagnerianos que siempre han mantenido que "lo que no está en Bayreuth no está en el mundo". Ahora ya no hay excusa: en tres discos compactos de precio medio, este álbum es una ganga. El sonido, claro, no es cuadrafónico —ni falta que le hace—, pero el reprocesado es bueno, un poco resonante como corresponde al carácter altísono de la partitura, y la definición aural es impecable.

La obra se grabó con sensibles cortes y en dos etapas, pero los resultados son apreciables, especialmente en lo que se refiere al protagonista absoluto, un René Kollo elocuente y matizado, y a una Staatskapelle de Dresde que brilla en todas sus facetas bajo la batuta de un motivado Heinrich Hollreiser:

El contorno no está a la misma altura, pese al aliento de Janis Martin como Adriano y a la perfecta aportación de Peter Schreier en un papel —éste sí— inferior a sus méritos. Siv Wennberg está claramente conectada a un voltaje inferior al exigido para el papel de Irene. La edición en vinilo publicada en España comprendía una traducción al castellano, un tanto pintoresca pero útil. Aquí el aficionado tendrá que conformarse con la doble columna alemán-inglés. El artículo de John Barker del estuche original también era más sustancioso que el de Barry Millington que ahora se incluye. — M. C.

WEILL, Kurt

(1900-1950)

DIE DREIGROSCHEN-OPER

M. Raabe, HK. Gruber, N. Hagen, S. McDonald, T. Brauer. Ensemble Modern. Dir.: HK Gruber. RCA Red Seal 74321 66133 2. 2CD. DDD. 1999. BMG.

No ha mucho se comentaba en esta sección, y no muy favorablemente, el registro de *Die Dreigroschenoper* del sello CAPRICCIO. El contraste con esta grabación de RCA no puede ser más acusado, empezando por la labor orquestal. El Ensemble Modern es una de las mejores agrupaciones dedicadas a la música del siglo XX y lo vuelve a demostrar en una exhibición de brillantez y ligereza bajo la inspirada dirección de HK Gruber.

El polifacético compositor-interpretante, que asume también el papel de Peachum, encuentra el tono adecuado de parodia operística y crítica social sin perder ni un ápice de fidelidad a la espléndida partitura de Weill. Además, se utiliza una edición crítica que restituye interludios instrumentales y que coloca el aria de Lucy como apéndice.

El reparto consigue subrayar el tono irónico de texto y música —es una ópera crítica, pero también cómica—, empezando por el sinuoso Macheath de un Max Raabe que a veces recuerda al Joel Grey de *Cabaret*. So-

na McDonald es una espléndida Polly, saboreando cada nota y cada palabra de "*Jenny la Pirata*", mientras que su dúo con la Lucy de Winnie Böwe genera las necesarias chispas.

Con participaciones ajustadas de Hannes Hellmann (Brown) y Timma Brauer (Jenny) y los propios miembros de la orquesta como coro, queda una polémica Nina Hagen como Mrs. Peachum. La peculiar voz de la reina del *punk* no será apta para todos los públicos, pero las dosis de vitriolo vertidas son bienvenidas. En conjunto, ésta es una de las más vitalistas y recomendables grabaciones de la célebre cooperación entre Brecht y Weill. — X. C.

WOLF-FERRARI, Ermanno

(1876-1948)

SLY

H.-D. Bader, D. Polaski, K.-M. Reeh, S. Haertel. O. y C. de la Ópera de Hannover. Dir.: R. Maxym. ARTS 47549-2. 2CD. DDD. (1988) 1999. DIVERDI.



El sello ARTS ha lanzado al mercado la versión completa en alemán de *Sly*, la ópera de Ermanno Wolf-Ferrari que el tenor catalán José Carreras ha protagonizado en su última exhumación. La ópera, estrenada en Milán en 1927, ha tenido una historia irregular, con muy pocas reposiciones durante sus setenta años de vida. Carreras ya la ha paseado por Zurich y Washington, y esta temporada clausura con ella el curso del Liceu de Barcelona.

La versión de ARTS puede servir para un primer acercamiento, a pesar de no estar cantada en el idioma original, ya que cuenta con dos protagonistas de excepción, el tenor Hans-Dieter Bader y la soprano De-

borah Polaski, ambos especialmente expresivos en sus papeles. Polaski ostenta una vocalidad efectiva y punzante y está muy convincente en toda la extensión del registro, mientras que Bader, a pesar de su creíble personificación, padece evidente problemas en la zona más aguda, cuando sus notas extremas y en *forte* pecan de descontroladas y calantes, como al final de su gran escena de la taberna.

Completan la grabación —Hannover, noviembre de 1982, de excelente factura técnica— Klaus-Michael Reeh como el Barón de Westmoreland y el John Plake de Siegfried Haertel. La Orquesta y el Coro de la Niedersächsischen Staatsoper de Hannover son efectivos y siguen con puntual prontitud la batuta de Robert Maxym.

Es una lástima que la endogámica visión comercial de ARTS favorezca la publicación junto al *cedé* del libreto de la obra sólo en alemán, sin traducirlo a ningún otro idioma. — L. B.

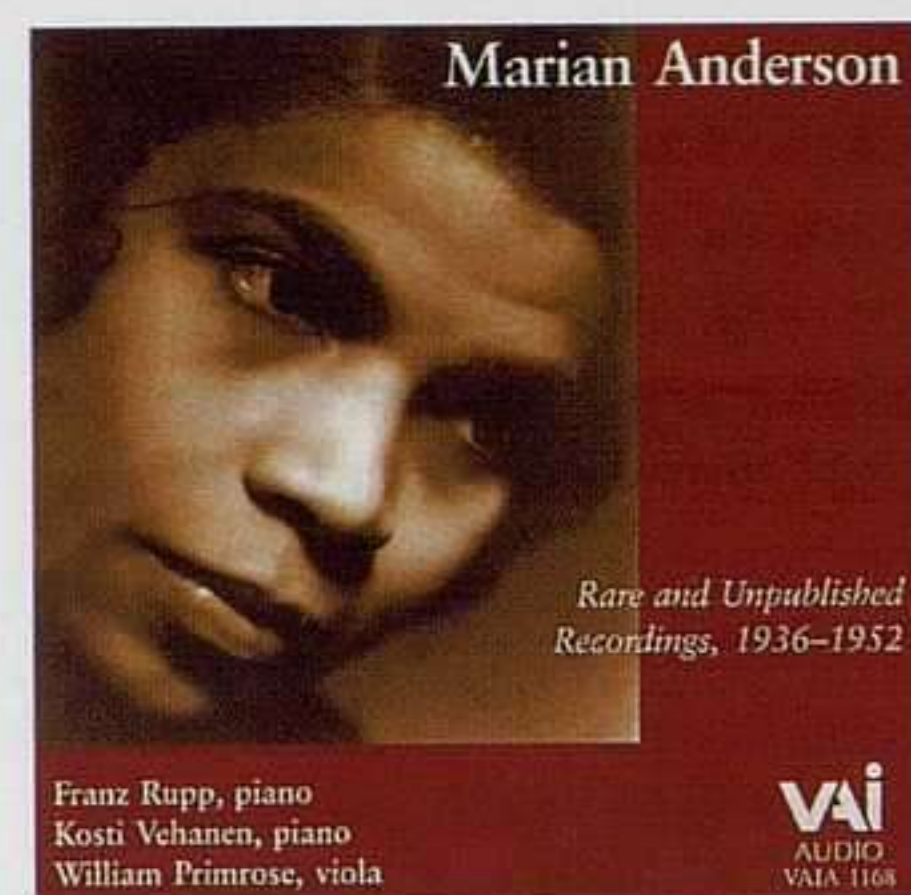
RECITALES

ANDERSON, Marian
Rare and unpublished recordings

Obras de Händel, Strauss, Schubert, Massenet y otros. Con K. Vehanen y F. Rupp, piano. W. Primrose, viola. VAI Audio VAIA 1168. ADD. 1998 MONOCEROS MUSICAL.

La voz de la mítica Marian Anderson regresa en todo su esplendor y con todas sus aristas en este recopilatorio que incluye grabaciones inéditas, algunas de las cuales corresponden al mismo año de la muerte de la cantante, 1951.

La calidad de las grabaciones es, en general, muy buena y permite apreciar lo espectacular de esta artista única, cuya voz tan particular siempre aparece envuelta en un color irreplicable. Su camaleónica versatilidad queda de manifiesto en sus interpretaciones de dos *Lieder* de Schubert, *Der Jüngling und der Tod* y *Der Erlkönig*, en los que interpreta a los diferen-



tes personajes que se pasean por esas partituras.

El disco contiene 26 canciones y *Lieder* grabados entre 1939 y 1951 en registros de los catálogos de BMG y EMI y la contralto aparece acompañada por Kosti Vehanen, Franz Rupp y William Primrose. — L. B.

BADÍA, Conchita
Homenaje

Obras de Falla, Victoria, Guastavino, López Buchardo, Ginastera y otros. PRODUCCIONES PISCITELLI P-009. ADD. ARIA RECORDING.

Plantado como un homenaje a Conchita Badía, con motivo del centenario de su nacimiento, este disco producido en Argentina pone de manifiesto la fuerte relación que unió a la cantante catalana con la cultura de aquel país.

El disco se estructura en dos partes: la primera recoge interpretaciones de música española de unas emisiones radiofónicas realizadas en Buenos Aires y dirigidas por Manuel de Falla en 1942. La segunda presenta un concierto madrileño de 1964 dedicado a compositores argentinos con piezas de Ginastera y Guastavino, entre otros.

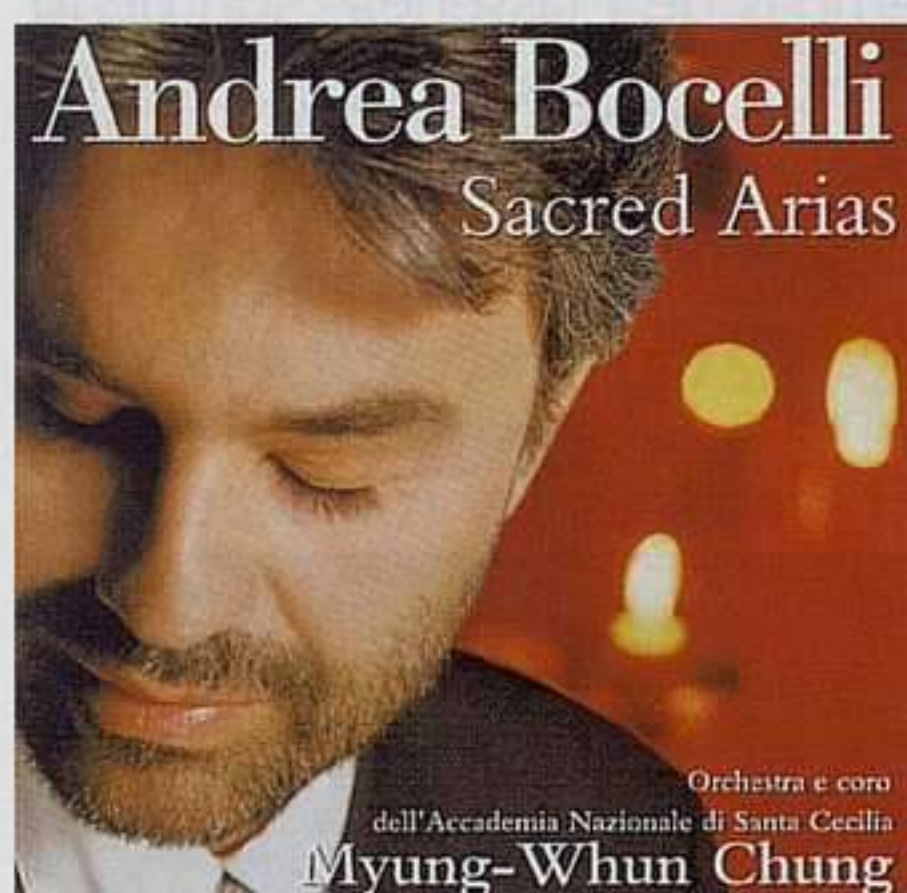
Manuel de Falla es el protagonista del programa de la primera parte, en la que Badía canta fragmentos de *La vida breve*, *Psyché*, *Soneto a Córdoba* y el *Nocturno* de *El sombrero de tres picos* acompañada por una orquesta dirigida por el mismo Falla. El canto sensible y la belleza tímbrica de la voz de Badía se funden con las partituras del compositor en una interpretación que merece el calificativo —desgraciadamente demasiado gastado— de histórico.

En el concierto madrileño de 1964, aunque es evidente que los años no han pasado en balde para la voz de la cantante, prevalece una vez más la perfección de la dicción y el canto expresivo en el que vibran los textos de las canciones. Textos, en algunos casos de Rafael Alberti y de Federico García Lorca, que en la interpretación de Badía son pronunciados hasta la última sílaba, algo que puede llegar a resultar infrecuente en algunas sopranos.

Entre las piezas que el disco presenta hay unas palabras de Falla y de la misma Badía, que despiertan una curiosidad casi fetichista. – M. H.

BOCELLI, Andrea
Sacred Arias

Obras de Caccini, Mascagni, Bach, Mozart, Händel y otros. C. y O. de la Academia de S. Cecilia. Dir.: M.-W. Chung. PHILIPS 462 600-2. DDD. 1999.



Pese a no ser un tenor de peso, ni una gran voz operística, estas piezas le van mejor a su cuerda ligera que otras por las que ha optado anteriormente. Aún habiéndolas oído a tenores *spinti* o de mayor calibre, estas melodías, de gran inspiración y sentimiento, no necesitan potencia, sino entusiasmo y notas dulces, características que no se le pueden negar a Bocelli.

Sus interpretaciones son más ligeras y carentes de cierto poderío, pero tiene una musicalidad y un fraseo precioso y su voz clara y de maravilloso timbre resuena en todo el ambiente. Su Rossini no es tan contundente, pero sí es bueno, al igual que el difícil "Ingemisco" de Verdi; pero su Händel es sorprendente.

Chung le lleva muy bien, cuidando de arroparle e incrementando la orquesta en el momento preciso pero sin buscar taparle. Buena dirección y buen compañero de trabajo que sabe orientar al cantante. La grabación, correcta; quizás abuse algo en los graves. La única pega puede residir en la mala distribución de las piezas, ya que, por ejemplo, incluye cuatro versiones de *Ave Maria* al principio. Un buen disco, no sólo para fans. No todos los discos de lírica de Bocelli van a ser defectuosos. – Sergi GARCÉS

DE LOS ÁNGELES, Victoria

Live in concert
Obras de Gounod, Mozart, Verdi, Brahms, Schubert, Schumann y otros. P. Casals y P. Bert, piano. VAI Audio VAIA 1025-2. 2CD. (1952-1960) 1993. MONOCEROS Musical.

Un acontecimiento discográfico de esta magnitud merecía un tratamiento bibliográfico de mayor calado. Porque, si bien el contenido desde el punto de vista musical es magnífico, la información que le acompaña es absolutamente pobre: de los 16 primeros fragmentos, aparte de los títulos, tan sólo se añade que se trata de grabaciones con orquesta –¿cuál y con qué director?– realizadas entre 1952 y 1958 –¿dónde?–; los cinco *Lieder* de Brahms proceden de 1958 con Pablo Casals al piano; por fin, los 22 fragmentos del segundo compacto proceden de un recital de 1960 con Paul Berl. Y esto es todo en cuanto a las escasas y pobres notas de las que se dispone.

En el plano vocal es imposible sustraerse a la magia del privilegiado instrumento de una Victoria en absoluto apogeo. El recorrido es lo suficientemente amplio y variado como para recoger su extensa gama de registros: su *mezza voce* se muestra sugerente y comunicativa como nunca. En la zona alta, sus agudos, de una tersura perfecta, se proyectan con una luminosidad inextinguible. Su expresividad alcanza cotas



de sublimidad en Gluck –prodigioso el recitativo y aria de *Iphigénie en Tauride*– o, en un estilo totalmente distinto, en la *Jota castellana* de Guridi y los *Cantares* de Turina, por destacar algunos de sus mejores momentos.

Las excelencias de su Mozart o Puccini tal vez sean más conocidas, pero mención aparte merece su "Ernani, involami" y el aria de *Mefistofele*, donde muestra unas facultades en estado puro. En resumen, un excelente festival de Victoria, que emerge con autoridad por encima de las lamentables deficiencias informativas. – J. M. P.

PACINI, Regina
Obras de Verdi, Gounod, Chapí, Puccini y otros. ARIA RECORDING 9003. ADD. (1905-1906) 1999.



Fruto de la colaboración entre la casa PISCITELLI y ARIA RECORDING, he aquí una joya de la reedición discográfica que permite escuchar a una gran soprano contemporánea de María Barrientos y que, además de ser una gran artista, se ganó el cariño y el respeto del pueblo argentino cuando se convirtió en la esposa del presidente de aquella República. Nacida en Lisboa en 1871 y fallecida en Buenos Aires en 1965, supo ganarse el afecto del público con sus actuaciones

y el cariño de todo un pueblo por la dedicación a su esposo y a una nación que la había acogido con los brazos abiertos.

Debutó en Lisboa con *La sonnambula* a los 17 años y desde ese momento sólo cosechó éxitos hasta la fecha de su retirada definitiva de los escenarios, acontecida en 1907, cuando se casó con Marcelo de Alvear, fijando su residencia en París hasta que en 1922 su esposo fue proclamado Presidente de la República Argentina.

Quiso la suerte que la discográfica SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA le ofreciera grabar 28 caras en disco de baquelita, registros que han llegado con excepcional sonido hasta nuestro tiempo. Poseedora de una bellísima voz, clara y extensa, aflautada, es admirable su facilidad para realizar trinos y *pizzicati* de excelente factura. Esta soprano lírico-ligera que bordaba los roles belcantistas se presentaba ya en el Liceo de Barcelona con *Lucia* a los cinco años de su debut.

El doble CD, muy interesante para los amantes de las cantantes pioneras, presenta un sonido más que aceptable, especialmente si se repara en que las grabaciones son de los años 1905 y 1906. – T. F.

PRÉGARDIEN, Christoph
Follow Goethe
Obras de Schumann, Schoeck, Wolf, Schubert y otros. M. Gees, piano. CPO WDR 999685-2. DDD. 1999. DIVERDI.

El tenor Christoph Prégardien y el pianista Michael Gees, por expreso encargo de la discográfica CPO y de la WDR de Colonia, invitan al oyente a una *Liederabend* de primerísimo nivel con un denominador común: la seductora poética de Johann Wolfgang von Goethe.

Este encantador disco compacto presenta 27 piezas con textos del más importante poeta alemán musicados por nombres tan importantes como Schubert, Wolf, Schumann, Beethoven, Loewe y Grieg, y por otros compositores menos

CRÍTICA DE DISCOS

difundidos como los contemporáneos Schoeck, Diepenbrock, Pfitzner y el propio pianista, Michael Gees.

Ambos intérpretes aparecen íntimamente compenetrados; Prégardien está delicadamente expresivo, dueño de una dicción perfecta y diáfana. Sus agudos extremos, eso sí, acusan cierta tirantez. Gees es un apoyo óptimo, y su piano se escucha pleno de sutilezas encantadoras, fraseando siempre con la misma intensidad que el tenor. No cabe duda de que la pareja se amalgama a la perfección, y la sensación que brindan al oyente en este compacto es la de estar ante una clase magistral de música de cámara. - L. B.

SAYÃO, Bidú First recordings - Radio broadcasts

Obras de Donizetti, Gomes, Gounod, Massenet y otros. VAI Audio VAIA 1171. ADD. (1948-1951) 1998. MONOCEROS Musical



Nacida en 1902, esta cantante brasileña fue soprano coloratura en sus inicios, para pasar más adelante al repertorio lírico. Prueba de ello son algunas de las primeras grabaciones que contiene este cedé, realizadas en Brasil alrededor de 1930: Unas curiosas melodías en su lengua vernácula y, principalmente, dos arias de *Il Guarany* de Carlos Gomes "C'era una volta un principe" y "Gentile di cuore", que la soprano desgrana con acierto y fantasía.

Completan el disco varias interpretaciones tomadas de la radio entre 1948 y 1951, ya en un momento muy avanzado de la carrera de esta soprano, a pesar de que se encuentre todavía espléndida de recursos

vocales: un dúo de *L'Elisir d'amore* con Italo Tajo, otro de *Roméo et Juliette* con un Jussi Björling en todo su esplendor; romanzas de *Manon* de Massenet, de *Manon Lescaut* y *La bohème* de Puccini, de *L'amico Fritz* de Mascagni y de *Martha* de Flotow. En todas ellas Sayão interesa por su bien decir. Olvidada durante muchos años, parece que finalmente se está haciendo justicia a una cantante que bien se lo merece. - J. V.

STREICH, Rita Volkslieder und Wiegenlieder DEUTSCHE GRAMMOPHON 457763-2. ADD. (1963-64) 1999.

Rastreando en sus inmensos archivos, DEUTSCHE GRAMMOPHON está reeditando en su colección *The Originals* una serie de grabaciones que actualmente son verdaderas rarezas.

A Rita Streich se la conoce más por sus interpretaciones de soprano coloratura que por el género que constituye la base de este disco. Aquí ofrece 32 muestras de canciones populares y canciones de cuna en setenta y nueve minutos. Hay para todos los gustos y nacionalidades, desde las melodías alemanas hasta las japonesas -ninguna española, por cierto- pasando por las francesas, rusas, inglesas, italianas, etc.

El repertorio incluye ciertas rarezas como el *negro spiritual* *Nobody knows the trouble I've seen* o la canción japonesa *Sakura-Sakura*, que en boca de una soprano netamente germana no dejan de sorprender. En la interpretación, que es bastante aplicada y agradable al oído, hay un poco de todo.

Streich se encuentra acompa-



ñada por diversos conjuntos vocales y orquestales bajo las correctas batutas de Carl Michalski para las canciones populares y de Kurt Gaebel para las de cuna. - J. V.

VAN DER WALT, Deon Obras de Verdi, Donizetti, Giordano, Bizet, Mozart, Kálmán y otros. O. de la Radio de Munich. Dir.: R. Weikert. ARTE NOVA 74321 67515 2. DDD. 1999. BMG.

Nacido en Ciudad del Cabo, en Sudáfrica, donde cursó estudios de canto y música, y ganador del Concurso Mozart de Salzburgo, Deon van der Walt debutaba en 1985 en el Covent Garden con el *Barbero* rossiniano, habiendo participado posteriormente en las temporadas de la Scala, Viena, el Met neoyorquino, Zurich y el Liceo de Barcelona.

Dotado de una agradable voz de lírico-ligero, sabe interpretar con maestría los roles afines a su voz y en este CD canta un donizetti delicado, contenido y técnicamente perfecto, pero muy frío. Brilla también significativamente por estilo y clase en las páginas de *Werther* y *Manon*, aunque donde se encuentra a sus anchas desplegando toda su sabiduría interpretativa es en las páginas mozartianas, dichas con gran estilo.

En el resto de interpretaciones está correcto, pero falta cuerpo y carácter verista a su voz en pasajes como "Amor ti vieta", cantada con gusto pero sin el volumen y el color precisos para este repertorio. Hay que suponer que éstas son licencias discográficas. Espléndida la Orquesta de la Radio de Munich bajo la dirección apurada de Ralf Weikert, especialmente en las creaciones de Kálmán y Lehár. Sonido excelente. - T. F.

VARGAS, Ramón L'amour, l'amour Obras de Gounod, Massenet, Donizetti, Verdi y otros. O. de la Radio de Munich. Dir.: M. Viotti. RCA Red Seal 7432161464-2. DDD. 1999. BMG.

Una de las voces de tenor lírico más bellas de las últimas generaciones, la del mexicano Ramón Vargas, por fin llega al mercado con forma de recital lírico. Su vocalidad, tan cercana a la operística francesa, lo ha llevado a titular este trabajo discográfico con el nombre del recitativo que precede a la célebre aria del tenor de *Roméo et Juliette* de Gounod, "L'amour, l'amour...".



La verdad es que las selecciones francesas -a la anterior se unen "En fermant les yeux" de *Manon* y "Pourquoi me réveiller", ambas de Massenet- son de lo mejor del disco, que también incluye cinco donizettis, un par de verdís, el "Kuda, kuda" del *Onegin* de Chaikovsky y la pucciniana "Che gelida manina".

El belcantismo romántico de Donizetti le va como anillo al dedo al mexicano, ya que no se complace en la búsqueda de sonidos bellos, sino que, por el contrario, insiste más en la expresión, dándole sentido a la línea de canto belcantista. Su "Kuda, kuda" es igualmente todo un acierto de expresión y belleza de línea de canto.

Marcello Viotti lleva a la Orquesta de la Radio de Munich por caminos de fiel servicio al cantante, algo que parece haberse olvidado con el fulgor de los divos de la batuta. - L. B.

WIDMER, Oliver Portrait Obras de Mozart, Korngold, Lortzing, Gounod, Wagner y otros. O. S. del Estado Húngaro. Dir.: J. Schultsz. ARTE NOVA 7432167508- 2. DDD. 1999. BMG.

Dentro de la nueva serie presentada por el sello económico de BMG y dedicada a nuevas voces en el mundo lí-

rico se encuentra este compacto dedicado a este joven barítono nacido en Zurich y también hijo de cantante.

De grata voz y bella expresión, se encuentra muy cómodo realizando las obras de repertorio romántico, como Korngold, Gounod o Wagner, donde se esmera para transmitir una calidez y lirismo que sabe expresar magistralmente, a pesar de carecer de una voz amplia y rotunda, pero tiene corazón y cree en lo que canta.

No le va muy bien en el repertorio belcantista, donde se encalla su italiano y la dicción se nota forzada. El disco, muy bien grabado, está realizado de forma estupenda y sobresale en el cantante el señorío y la interpretación de los textos y una voz redonda y bella. La orquesta se muestra eficiente en su cometido. - S. G.

ZVETANOV, Boiko Portrait

Obras de Rossini, Donizetti, Verdi, Puccini y Giordano. Con E. Filipova, soprano. O. F. de Sofia. Dir.: E. Tabakov. ARTE NOVA 7432167507-2. DDD. 1999. BMG.



Con el presente compacto se puede tener una idea de las condiciones de quien parece será un tenor de segura referencia en los próximos años dentro del panorama operístico mundial. Zvetanov posee una timbrada voz de tenor lírico y una sólida técnica: agudos brillantes aunque atacados de manera un tanto basta. Con todo, este cantante eslavo deja entrever unas pequeñas pinceladas de lo que podría ser un auténtico *lirico-spinto*, no muy habituales en los *cartelloni* de los teatros de ópera. El programa que presenta es uno de

los más fuertes del repertorio de tenor lírico. Donde quizá se desarrolle con mayor comodidad sea en las dos arias donizettianas, aunque la tendencia general que se aprecia es la de una línea de canto un tanto monótona y poco matizada, problema que se solventará con una mayor profundización musical y artística; quede claro que se está hablando de un tenor que apenas ha cantado en los grandes escenarios internacionales.

En definitiva, una edición muy interesante para conocer desde sus inicios a un joven tenor que podría llegar al, casi siempre, inalcanzable estrellato operístico. - L. B.

LIEDER Y CANCIONES

BERLIOZ, Hector (1803-1869)

Les Nuits d'Été y otras canciones

B. Laplante, barítono. M. Durand, piano. CALLIOPE CAL 6883. ADD. (1983) 1999. HARMONIA MUNDI.

Les Nuits d'Été es uno de los ciclos de canciones que más se han popularizado de Berlioz. Basado en textos del poeta Théophile Gautier -*La Comédie de la Mort*-, se estrenó en su versión orquestal en 1856, pero antes se presentó en 1841 en su original para voz y piano. A esta primitiva versión hay que remitirse para comentar esta grabación realizada en Canadá en 1983.

Curiosamente, la interpretación de *Les Nuits d'Été* va más asociada a voces femeninas que masculinas y resulta una rareza en la voz de un barítono. Bruno Laplante es ante todo idiomáticamente correcto, pero vocalmente no demasiado interesante. Su voz no destaca precisamente por la belleza de su timbre. El pianista Marc Durand es eficiente en su cometido de acompañante.

Completan este disco otras cuatro melodías de Hector Berlioz, en la última de las cuales, *Le jeune pâtre breton*, acompaña al barítono el corno de Jean Gaudreault. - J. V.

SCHUBERT, Franz (1797-1828)

The Young Schubert 1810-1814

M. McLaughlin, A. Murray, C. Wyn-Rogers, P. Langridge y otros. HYPERION CDJ33033. DDD. 1999. HARMONIA MUNDI.



La entrega número 33 de la Schubert Edition de la casa HYPERION reúne a un pequeño ejército de cantantes junto al piano milagroso de Graham Johnson en un trabajo discográfico al que se ha llamado *The Young Schubert* y que incluye la obra para canto y piano compuesta entre los años 1810 y 1814 por el genial autor nacido en Viena.

Como ya ha acostumbrado a su público, HYPERION se ha esmerado de manera que la cuidada edición ha deparado para cada una de las canciones un detallado comentario firmado por el propio Graham Johnson, junto al libreto en su texto original con su correspondiente traducción.

La larga lista de intérpretes reclutados para la ocasión incluye a la soprano Marie McLaughlin, a las mezzos Ann Murray y Catherine Wyn-Rogers, a los tenores Philip Langridge, Daniel Norman y Adrian Thompson y a los barítonos Maarten Koningsberger y Stephen Varcoe, entre otros cantantes, ya que en esta entrega se incluyen diversos *Lieder* para una, dos y tres voces o con acompañamiento de coro.

Los 25 *Lieder* que incluye el *cdé* son la salvación de un olvido prolongado de obras que bien vale la pena programar más a menudo en los ciclos de cámara, que no salen de aquellas canciones y ciclos de *Lieder* más populares. - L. B.

SZYMANOWSKI, Karol

(1882-1937)

Lieder

C. Barainsky, soprano. A. Bauni, piano. ORFEO C 480981 A. DDD. 1999. DIVERDI.

Compositor de 26 ciclos de canciones, dos óperas y variadas obras vocales, el polaco Karol Szymanowski es uno de esos genios que, de tanto en tanto, regresan al panorama musical internacional como movidos por sutiles modas, que se escudan en su innegable talento creador.

Poco programado en general por estas fechas, Szymanowski gozó hace unos veinte años de cierta popularidad. El sello ORFEO intenta una vez más sacarlo del olvido gracias a la edición de seis ciclos de canciones que exponen claramente la especial vocalidad que exige.

Obras de una complejidad considerable, que requieren, en este caso de la soprano, la utilización de todos los recursos técnicos y expresivos, se enmarcan dentro de esa vorágine creadora y rupturista que caracterizó la creación centroeuropea de las tres primeras décadas del siglo.

La soprano Claudia Barainsky, acompañada por Axel Bauni al piano, realiza una labor encomiable ante tan alto riesgo, saltando octavas con total agilidad, estrangulándose en carreras de expresión. El compacto incluye un total de 36 piezas claves de una estética que se acerca a su centenario. - L. B.

ORATORIOS Y MÚSICA VOCAL

BACH, Johann S. (1685-1750)

Cantates profanas

RIAS-Kammerchor. Akademie für alte Musik. Dir.: R. Jacobs. HARMONIA MUNDI HMX 2951544.45. 2CD. DDD. (1996) 1999.

Algunas obras de la variada producción musical de Johann Sebastian Bach se alejan decididamente de la imagen severa del Cantor de Santo Tomás de Leipzig, para llegar

hasta terrenos cuasi operísticos. Tal es el caso de las diversas cantatas profanas que Bach escribió a lo largo de su carrera, compuestas en la mayor parte de los casos para ser interpretadas una sola vez con motivo de alguna celebración o de un acontecimiento social. Las tres cantatas presentadas en este doble compacto —*La pugna entre Febo y Pan, Eolo pacificado y Hércules en el cruce de caminos*— pertenecen a este género en el que los temas mitológicos amplían el horizonte de la atenta sensibilidad bachiana hacia nuevos motivos de inspiración.



La interpretación de René Jacobs, que dirige al Rias Kammerchor y a la Akademie für Alte Musik de Berlín, consigue evocar esta atmósfera profana, resaltando las siempre sorprendentes orquestaciones de Bach y dando un sentido verdaderamente teatral a los textos mitológicos.

El éxito de la grabación —incluida en la edición Bach de HARMONIA MUNDI— tiene también mucho que ver con la excelente interpretación de los solistas, entre los cuales destacan nombres elevados ya consagrados como Christoph Prégardien y Andreas Scholl. —M. H.

Les plus belles Cantates

B. Schlick, I. Schmithüsen, I. Danz, G. Lesne, C. Brett, A. Scholl y otros. La Chapelle Royale. Collegium Vocale. Dir.: P. Herreweghe. HARMONIA MUNDI HMX 2908091.95. 5CD. 1999.

El título de este álbum es tentador, pero también puede resultar engañoso, y no porque las cantatas aquí reunidas no sean bellas, que lo son —lo de las más bellas ya podría

ser más discutible—, sino porque este atractivo estuche, presidido por una reproducción de un Murillo más o menos apócrifo, es en realidad una combinación de discos publicados también separadamente en la edición Bach de HARMONIA MUNDI.

Tres de ellos —los titulados en su formato individual *Mit Fried und Freud, Trauerode* y *Cantates por alto*— eran ya objeto de reseña crítica en el número anterior de ÓPERA ACTUAL. Al antedicho material se une aquí un tríptico de cantatas para bajo que contiene la sublime *Ich habe genug* y un quinto disco con la no menos grandiosa *Ich hatte viel Bekümmernis* —primera versión, sin trombones— y la BWV 42 —*Am Abend desselbigen Sabbath*—.

Si las cantatas para bajo aparecen lastradas por el solista, un Peter Kooy untuoso y enfático como el peor de los Fischer-Dieskaus posibles, en el “*Aria con corale*” del BWV 158 —*Der Friede sei mit dir*— el violín en función concertante de Monica Huggett obra auténticas maravillas.

En el disco que reúne las cantatas BWV 21 y 42 se unen a Kooy el también bajo —término siempre relativo en estas marismas barrocas— Peter Harvey, la soprano Barbara Schlick, muy ducha en el género, el siempre atildado falsetista Gérard Lesne y el muy fiable Howard Crook. El coro de la Chapelle Royale deja asomar algún tonillo agrio pero el conjunto instrumental es excepcional. Herreweghe lo preside todo, y él sí es una garantía. Los textos y la presentación de las obras figuran incluidos en el folleto. —M. C.

CHARPENTIER, Marc-Antoine

(1634-1704)

Deux Oratorios

Les Arts Florissants. Dir.: W. Christie. HARMONIA MUNDI HMA 190066. ADD. (1980) 1999.

Con motivo del vigésimo aniversario de Les Arts Florissants, el conjunto de música antigua creado por William Christie, HARMONIA MUNDI,

antiguo sello del director y musicólogo estadounidense, ha reeditado diversos de sus registros, haciendo honor a una de las formaciones más interesantes en materia de música prebarroca.

Este disco incluye dos oratorios, *Caecilia, Virgo et martyr* y *Filius Prodigus* y un soberbio *Magnificat*. En las dos primeras obras, Charpentier se mueve en el terreno de lo semiescénico, lo cual redundará en una cierta incomodidad por su parte, siendo como era un auténtico hombre de teatro.

A nivel vocal, los trabajos de Christie siempre han contado con equipos sólidos y compactos, de gran profesionalidad, que después han seguido caminos diversos en otros repertorios. En esta grabación tenemos voces jóvenes, a veces pequeñas, pero eficientes en disco, como las de Birgit Grenat, Dominique Visse y el catalán Josep Benet.

Instrumentalmente, se reencuentra a un conjunto homogéneo y heterodoxo, muy bien conjuntado y que suena muy bien, gracias a la calidad de la producción sonora. —J. R.

DELALANDE, Michel-Richard

(1657-1726)

Te Deum

y otros motetes

V. Gens, J.-P. Fouchécourt, J. Corréas y otros. Les Arts Florissants. Dir.: W. Christie. HARMONIA MUNDI HMA 1901351. DDD. (1991) 1999.

Nacido en 1657, Michel-Richard Delalande fue el creador de la música sacra francesa. Sucesor de Lully como primer músico de las cortes de Luis XIV y Luis XV y compositor de setenta y cinco motetes, su vocación nació a partir de su ingreso como niño cantor en Saint-Germain-l'Auxerrois, pasando a continuación a ser organista de cuatro iglesias de París. En 1770 sus motetes ya habían sido interpretados más de seiscientos veces.

El *Confitebor tibi Domine* data de 1699 y está basado en el



salmo 110. *Super Flumina Babylonis*, de 1687, tiene texto del salmo 137. El *Te Deum* es uno de los motetes más frecuentemente interpretados en vida de Delalande y su tonalidad de Re mayor contrasta con las otras dos obras aquí incluidas, que están compuestas en modo menor.

Las interpretaciones de las sopranos Véronique Gens y Arlette Steyer; los tenores Jean-Paul Fouchécourt y François Piolino, así como el bajo Jérôme Corréas y el conjunto Les Arts Florissants, todos ellos bajo la batuta del especialista William Christie, rayan en lo soberbio.—J. V.

DURUFLÉ, Maurice

(1902-1986)

Requiem - Messe “Cum Jubilo” - 4 Motets

A. S. Von Otter, T. Hampson, O. Donostiarra. O. del Capítol de Toulouse. Dir.: M. Plasson. EMI Classics 7243 5 56878 2. DDD. 1999.

Plasson vuelve a la palestra con un disco muy recomendable para entender la obra de este compositor francés, ya que comprende títulos importantes de su corta carrera musical diferenciados en su concepción vocal.

La prestación del coro donostiarra, así como de los intérpretes, ofrece a las piezas el aire místico y tranquilo de un mundo de relajación casi infinita, cercano al de Fauré con la pulcritud e intención precisas en cada compás.

Las obras no presentan demasiadas complicaciones compositivas, pero sí sonoras, y Plasson sabe dar ese punto magistral a sus direcciones, creando atmósferas casi sobrenaturales.

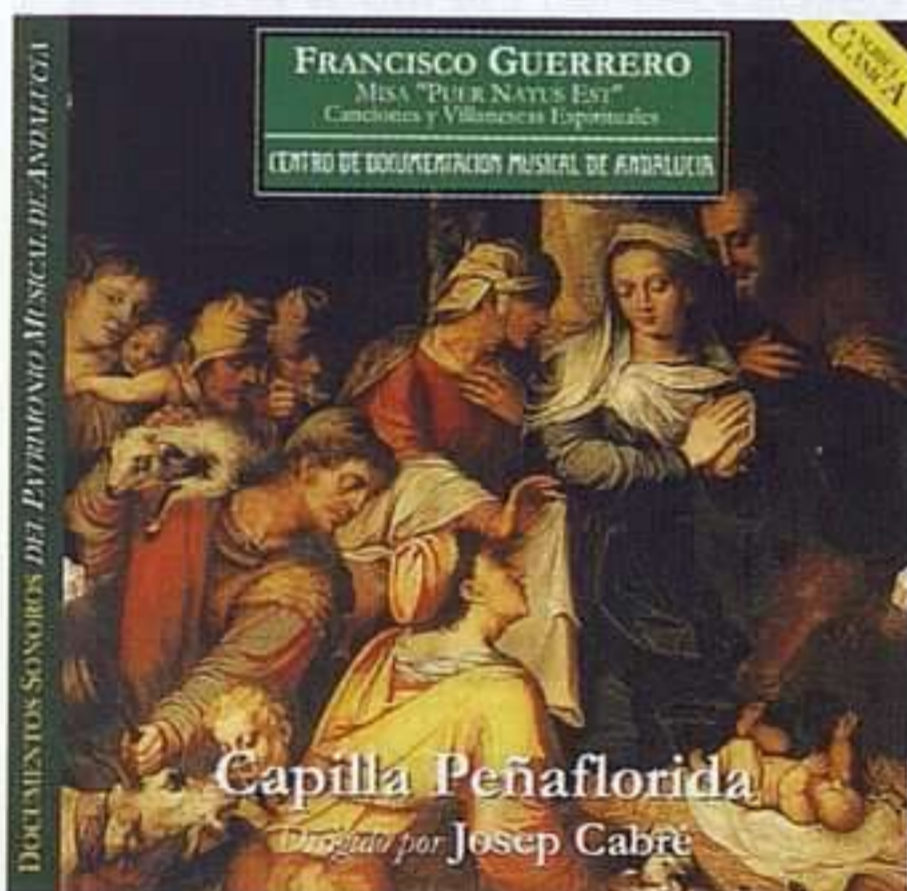
El coro roza la perfección casi en la totalidad de las obras, aunque los motetes y el *Padre Nuestro* son más complicados y es difícil darles todo el color y calor necesarios. Los cantantes resultan más que adecuados. La grabación es excelente, así como el libreto, muy correcto en explicaciones y textos. - S. G.

GUERRERO, Francisco

(1528-1599)

Misa Puer natus est

Capilla Peñafloreda. Dir.: J. Cabré. ALMAVIVA DL-SE 1889-99. DDD. 1999. DIVERDI.



Las misas de Francisco Guerrero, acaso el más conocido y apreciado compositor de la España de finales del siglo XVI y máximo exponente de la música catedralicia española durante ese periodo, ponen de manifiesto una excepcional capacidad inventiva y una habilidad sin igual para desarrollar y transformar melodías preexistentes, a menudo de su propia autoría, mediante complejos procesos de ampliación, compresión, paráfrasis u ornamentación.

De tales métodos compositivos resultan intrincadas texturas contrapuntísticas con un intenso trabajo motivico, que a menudo se sirve de los mismos elementos melódicos a lo largo de las distintas partes de la misa para añadir cohesión al conjunto.

Publicada en el *Missarum liber secundus* de 1582, su misa parodia *Puer qui natus est*, de la que se desconoce el modelo parodiado, permite apreciar muchas de estas características, convenientemente resaltadas en la interpretación realizada por la Capilla Peñafloreda. La

equilibrada formación dirigida por Josep Cabré, con la participación instrumental de un conjunto formado por bajón, vihuela y órgano, ha optado asimismo por la intercalación de canciones y villanescas espirituales del compositor sevillano, situadas entre las distintas partes del ordinario de la misa sin romper nunca el contexto litúrgico.

Todos los villancicos incorporados en este disco pertenecen al ciclo de Navidad -la mayoría de ellos están dedicados al Nacimiento-, y permiten apreciar otra faceta no menos importante del corpus musical de Guerrero, a la vez que el género musical profano más cultivado en la España del siglo XVI. La exitosa interpretación, su rigor musicológico y la cuidada contextualización de las piezas hacen de este disco un interesante documento con el que revivir la rica vida musical sevillana en la que Guerrero desarrolló su prolífica actividad creativa. - Vladimir JUNYENT

HÄNDEL, Georg F.

(1685-1759)

L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato

S. Gritton, L. Anderson, C. McFadden, P. Agnew, N. Davies. The King's Consort. Dir.: R. King. HYPERION CDA67283/4. 2CD. DDD. 1999. HARMONIA MUNDI.

Una de las obras maestras de la producción vocal del genio händeliano es este poco difundido y maltratado oratorio profano *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*, que pone en música poemas de John Milton de manera magistral.

El dominio de la instrumentación de la orquesta barroca, las melodías del primer *bel canto* y la energía que contienen las



particelle, teñidas de elegancia, melancolía o irrefrenable alegría, según sea el caso, hacen de esta fiesta musical un delicioso bocado para el melómano sibarita.

Comparable a las mejores óperas de Händel, esta obra contiene páginas de absoluta belleza y Robert King, el director de The King's Consort, conjunto que firma la versión, lo sabe muy bien. Para ello se vale de sus virtuosos solistas instrumentales -que acompañan de manera impecable en las arias- y de un grupo de eficientes cantantes, entre los que sobresalen las sopranos Susan Gritton y Lorna Anderson. - L. B.

PEROSI, Lorenzo

(1872-1956)

MOSÈ

C. Tallone, M. Camastra, C. De Bortoli, T. Korra Elmazi, A. Bertolo. Orquesta G. B. Viozzi. Dir.: A. Sacchetti. BONGIOVANNI GB 2233/34-2. 2CD. DDD. 1998. DIVERDI.

La obra de Perosi, un compositor religioso y muy digno por intentar acercar este tipo de música a los solistas y coros con un lenguaje más sencillo y menos sobrio que los de antaño, haciendo unas obras más aptas a cualquier intérprete y sin tantas dificultades, realizó su aproximación más cercana a la ópera con esta obra.

Amigo de Puccini y Mascagni, e hijo musical de esta época, utilizó francamente bien sus amplios conocimientos polifónicos y religiosos para mezclarlos con una melodía heredera de ese tiempo pero sin perder la religiosidad. Su música y su aspecto religioso lo llevaron a ser músico papal.

En esta obra se respira un aire eclesiástico, hierático, sin flexibilidad, una música de aspecto tradicional para una pieza carente de arias cerradas y que es un discurso casi continuo llevado por momentos a la languidez a pesar de tener momentos líricos de gran belleza. La grabación es del Festival Perosiana 1998 y, dado el carácter sencillo de las partituras del compositor, los cantantes

no tienen por qué ser de voz espléndida. Es mucho más complicado cantar a Di Lasso o a Palestrina. Los intérpretes son suficientes aunque no poseen un timbre especialmente agradable.

La toma de sonido resulta un poco oscura. Se trata de un disco recomendado para quien quiera conocer algo más del compositor de *Il giudizio universale*. - S. G.

ROSSINI, Gioachino

(1792-1868)

Stabat Mater

K. Stoyanova, P. Lang, B. Fowler, D. Borowsky. RIAS-Kammerchor.

Akademie für alte Musik, Berlin. Dir.: M. Creed. HARMONIA MUNDI HMC 901693. DDD. 1999.



La Academia de Música Antigua de Berlín está especializada en el repertorio preclásico. El coro de cámara de la RIAS sobresale en interpretaciones *a cappella* y actúa frecuentemente junto a dicho conjunto. Son circunstancias a tener en cuenta al abordar una obra tan sui generis como el *Stabat Mater* de Rossini, estrenado en su versión definitiva en el Teatro de los Italianos de París en 1842.

La apoteosis del *bel canto* rossiniano, la singular mezcla de pasión operística y religiosidad luminosa plenamente meridional, pueden ser un hueso para una formación alemana de música antigua y más si no hay tesis organológica e historicista que la sustente frente a otras versiones. Es por tanto una versión más, algo hierática y carente del aliento dramático presente en grabaciones con más italianidad o dominio estilístico de Rossini.

Los solistas se limitan a cantar lo escrito sin ir más allá en lo interpretativo. La soprano búlgara Stoyanova da todas las notas, pero no redondea su presentación con una entrega canora generosa. La mezzo Lang y el bajo Borowsky van más justos y demuestran que su estilo está en otro repertorio.

Interesante el tenor Bruce Fowler que, si bien no es el típico contraltino rossiniano, convence por color, cuerpo y musicalidad, además de sentirse muy cómodo y seguro en sus intervenciones.

Resumiendo, pulcra grabación sin la pasionalidad y lujuria vocal de otras versiones. -J. S.

SANCES, Giovanni-Felice

(1600-1679)

Extases Baroques - Motetti e cantade a voce sola

M. C. Kiehr. Concerto Soave. L'EMPREINTE DIGITALE ED 13119. DDD. 1999. HARMONIA MUNDI

La renuncia deliberada al estilo polifónico ha sido considerada a menudo como el mayor punto de inflexión en la historia de la música occidental: de ella resultó el nacimiento de un nuevo y revolucionario principio compositivo basado en la melodía solista con acompañamiento en acordes que, a la vez que resultaba mucho más apta para una expresión efectista del texto, dejaba mayor margen a las ornamentaciones y a la improvisación del intérprete. Las piezas incluídas en el presente disco compacto, ilustrativas del rápido arraigo del uso del bajo continuo y su radical transformación de los modelos compositivos e interpretativos al uso, son motetes y cantatas del compositor Giovanni-Felice Sances, que encuentran en la *voce sola* de la soprano Maria Cristina Kiehr a una inspiradísima intérprete.

Kiehr demuestra ser una gran conocedora del repertorio musical del barroco más primerizo y despliega una línea de canto tan emotiva como segura, en la que sobresale una destacada habilidad para las orna-

mentaciones o *gorgie* típicas del periodo. Convenientemente arropada por el conjunto instrumental del Concerto Soave, en el que destaca la excelente labor del *arciliuto* de Matthias Spaeter, la soprano da crédito al título de su propuesta y convierte todas sus intervenciones en auténticas *extases baroques*. El disco da cabida asimismo al repertorio instrumental con la inclusión poco más que testimonial de dos *toccate* de Girolamo Kapsberger y un *passacaille* de Luigi Rossi. -V.J.

SCARLATTI, Alessandro

(1660-1725)

Stabat Mater - Salve Regina - Quae est ista

G. Lesne, S. Piau, J.-F. Novelli. Il Seminario Musicale. VIRGIN Veritas 7243 5 45366 2 5. DDD. 1999. EMI.

Este disco incluye diversas obras de Alessandro Scarlatti: *Salve Regina*, *Stabat Mater* y *Quae est ista*. De las tres, la segunda es la que más llama la atención por el sereno dramatismo que desprende, lejos del espíritu de la posterior obra -mucho más célebre- de Pergolesi pero de innegable calidad. La antífona y el motete restantes siguen un estilo mucho más arcaizante, aunque su interés es notable.

La versión ofrecida por Il Seminario Musicale recurre a la filología sin excesivos amaneramientos, aunque tampoco se trata de una versión lucida, en el sentido de que parece reinar una cierta monotonía que no tiene nada que ver con el espíritu de las obras.

Gérard Lesne es un contratenor de timbre grato, muy musical y de nítida dicción. A su lado, y con partes destacadas en el *Stabat Mater*, la soprano Sandrine Piau presenta una voz pequeña pero con un exquisito buen gusto. A más distancia, la parte de tenor a cargo de Jean-François Novelli, que, aunque su única intervención en solitario se encuentra en el aria "*O nimos clara*" del motete, no acaba de estar a la altura de las circunstancias. -J. R.

VARIOS

18 + 18 versiones de "Che gelida manina"

G. Anselmi, C. Bergonzi, J. Bjoerling, D. Borgioli, A. Cortis, R. D'Alessio, B. Gigli, J. Kieppura, H. Lázaro, T. Schipa y otros.

BONGIOVANNI GB 1156-2 y GB 1157-2. ADD. DIVERDI.

Hay óperas que sobreviven en la memoria colectiva gracias a la belleza de una sola aria, un coro o una obertura. De pensarse en una aria de tenor, la de *La bohème* sería una de las que ciertamente se citarían en este contexto. "*Che gelida manina*", el aria de Rodolfo, es una de las primeras piezas que estudia un alumno de canto de la cuerda de tenor, pues las dificultades que encierra su ejecución obligan a trabajar el fraseo, el *legato*, el *fiato* y, sobre todo, la zona aguda.



Son muchos los aficionados que, antes de una función operística, tienen por costumbre escuchar diversas versiones discográficas de fragmentos determinados. Pues bien; en estos dos volúmenes podrán deleitarse con hasta 36 versiones de esta aria por los más grandes tenores de la historia, rescatadas de antiguos 78 r. p. m., aunque algunos de estos intérpretes ya grabaron en vinilo y en estéreo.

Ordenados alfabéticamente por apellidos, desfilan ante los oídos del aficionado desde Anselmi (1876-1929), grabado en 1907, hasta Thill (1897-1984), de 1930.

Aunque casi todas las interpretaciones utilizan el italiano original, pueden oírse también tres versiones en francés y una en

alemán. También se oyen las dos tonalidades en que se suele cantar el aria, en la versión original en Do o en Si, como la dicen muchos tenores hoy, generalmente transportada por la tirantez de la tesitura y no por falta de la nota extrema.

BONGIOVANNI ya había apostado por la iniciativa de realizar registros múltiples de arias o fragmentos concretos -34 versiones de "*Di quella pira*", 23 versiones de "*Vesti la giubba*" y 25 versiones del "*Sueño*" de Manon- interpretados por tenores de todas las épocas, estilos y colores. Una brillante iniciativa, en cualquier caso.

El registro más antiguo de los aquí reunidos es un Pathé de 1904 con Amedeo Bassi y el más moderno corresponde a Gianni Raimondi, procedente de una grabación en vivo. -T. F.

Jacobus - Codex Calixtinus

Coro Ulteira. PUNTEIRO 301-CD. 4CD. DDD. 1999. CLAVE RECORDS.

A pesar de haber sido objeto de numerosos estudios, ediciones y grabaciones discográficas a lo largo de las últimas décadas -su incalculable valor histórico, literario, litúrgico y musical así lo exigía-, ésta es la primera vez que se ofrece una grabación íntegra del contenido musical del *Liber Sancti Iacobi*, más conocido con el nombre de *Códice Calixtino*. Tan ambicioso proyecto discográfico, hecho realidad a las puertas del último año jubilar del milenio, cuenta con la magnífica labor interpretativa del Coro Ulteira, que se ha basado en la edición realizada en 1944 por el monje de Silos Don Germán Prado.

Su interpretación ha intentado seguir, según reza el libreto adjunto, el ritmo libre y suelto sugerido por el propio canto llano y, en las piezas polifónicas, ha rechazado cualquier tipo de solución preconcebida a los múltiples problemas surgidos de una escritura carente de valores rítmicos, buscando soluciones individualizadas en base a las características rítmicas y

melódicas intrínsecas de cada pieza.

El resultado de todo ello es una interpretación viva y flexible, donde la a veces problemática simultaneidad de voces no llega a coartar nunca la naturalidad del fraseo. En base a referencias literarias e iconográficas se ha añadido ocasionalmente la participación instrumental del órgano –de la Catedral de Tuy–, la fídula, la viola, el arpa y la percusión.

La lujosa presentación del cuádruple estuche es inmejorable e incluye íntegros los textos de culto al Apóstol Santiago, así como interesantes artículos divulgativos a cargo de reconocidos musicólogos del país. – V. J.

La grande chanson

Canciones de los peregrinos de Santiago. Resonet. Dir.: F. Reyes. PUNTEIRO 2003-CD. DDD. 1999. CLAVE RECORDS.



Dentro de la música medieval existen piezas poco divulgadas como estas preciosas canciones, villancicos y églogas de los peregrinos de Santiago. Una magnífica interpretación, en todos los sentidos; una conjunción de voces, instrumentos y armonía en cada pieza que las convierten en unas maravillas.

Pulcritud interpretativa, atmósfera y cierta jovialidad se condensan en este disco para crear una verdadera obra de arte donde apreciar el valor de estas melodías. Los músicos y cantantes –soprano, contratenor y barítono– son conocedores de la obra y transportan al oyente por un paisaje sonoro, colorista y lleno de vida a través de una ruta que se aprecia llena de alegría y de fe. El libreto, con traducción castellana, es estupendo. – S. G.

Une Histoire de la Musique Baroque - Musique Profane

Obras de Vecchi, Purcell, Monteverdi, Blow, Lully, Vivaldi y otros. Solistas y conjuntos varios.

HARMONIA MUNDI 2958001.005. 5CD. 1997-1999.

Por una vez, una exposición de retales puede resultar útil. Tras hurgar en sus ricos archivos HARMONIA MUNDI comprime en cinco discos compactos, ilustrados con otros tantos ensayos, una síntesis de la vocalidad del Barroco que, pese a su aspecto de gigantesco *sampler*, reúne algunas perlas que no es fácil encontrar habitualmente en el mismo estuche.

Si nada hay que reprochar al primer disco compacto, dedicado al madrigal y a la cantata profana –entre otras cosas, porque incluye la sublime *Amarilli, mia bella* de Giulio Caccini–, sí cabría lamentar la ausencia en el segundo, consagrado a los orígenes del género operístico, de todo rastro de Jacopo Peri.

Afortunadamente, los fragmentos del *Amfiparnasso* y la selección monteverdiana, que comprende la versión de Jennifer Larmore de *"In un fiorito prato"* y un buen *Lamento d'Arianna* a cargo de Helga Müller, son compensación suficiente.

Un poco hinchado resulta el tercer compacto, que está dedicado a la Inglaterra del siglo XVII. Las *masques* y *songs* no dan para tanto en este contexto, y si *"When I am laid in earth"* se ofrece en la exangüe versión de Guillemette Laurens, el panorama es aún más árido. Pero el catálogo es el catálogo.

Perfecto, en cambio, el cuarto disco, consagrado a la *tragédie lyrique* y a la *comédie-ballet*: ahí sí hay donde escoger y Lully, Charpentier, Campra y Rameau están bien representados.

El último compacto recoge ejemplos de óperas serias de Vivaldi, Händel y Graun, sin otro inconveniente que el de proponer algún que otro ejemplo de canto excesivamente re-

lamido en obras que exigen otro tipo de virtuosismo vocal. No figuran en el libreto los textos cantados, pero al término de la audición se experimenta el deseo irrefrenable de cubrir los huecos adquiriendo las correspondientes obras completas. De esto se trataba, probablemente. – M. C.

MAHLER, Gustav

Tercera Sinfonía - Rückert Lieder - Kindertotenlieder

J. Tourel. O. F. de Nueva York. Dir.: L. Bernstein. **SONY Classical SM2K 61831 2CD. ADD. (1960-62) 1999.**

Esta reedición permite el renovado contacto con el universo sonoro de Bernstein, un hombre atento a los efectos menos obsesivo que Karajan en cuanto al resultado de las pistas sonoras. Su Mahler es atento a los matices de la partitura, aunque se le escapa ese aura tan propia del compositor post-romántico, esa dialéctica entre tensiones y distensiones que caracterizan la producción mahleriana.

La Filarmónica de Nueva York responde de modo impecable a las órdenes del director estadounidense, aunque está mucho mejor en el acompañamiento de los *Rückert-Lieder* y de los *Kindertotenlieder*. En los primeros, la mezzo Jeanne Tourel tiene momentos de extraordinaria fuerza dramática, como las primeras frases de *"Um Mitternacht"*.

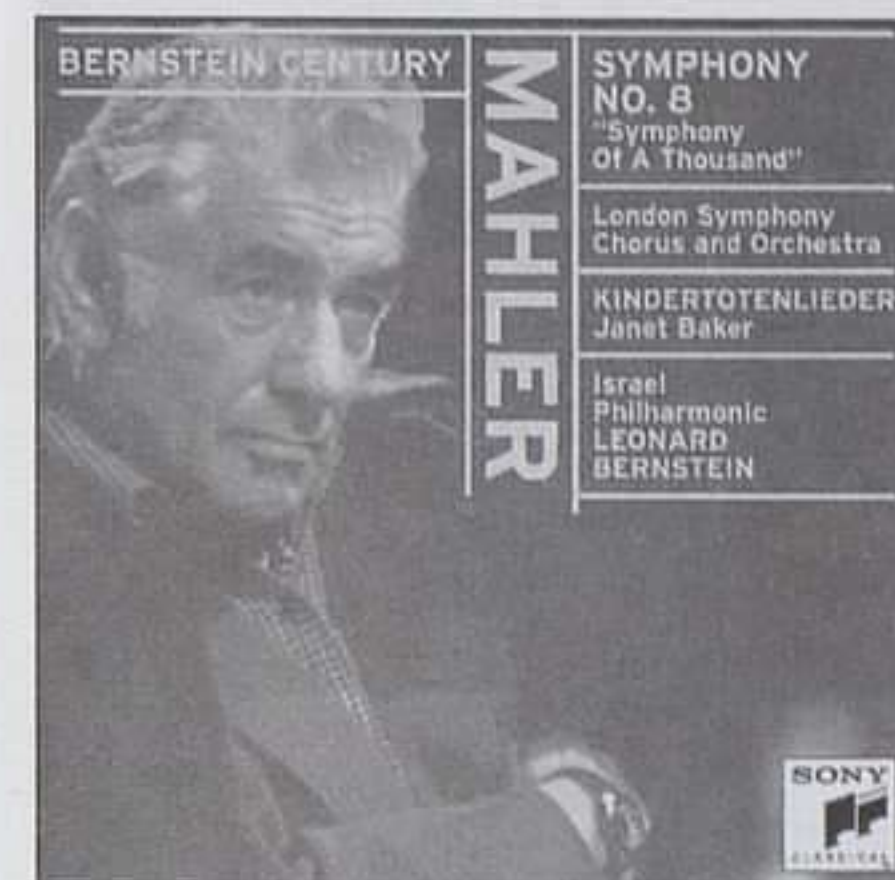
Lo mismo ocurre con los segundos, especialmente en la contundencia expresionista, casi straussiana, de *"In diesem Wetter"*, de resultados sobrecogedores, tal es la redondez del timbre de la mezzo, y es que en algo debe notarse la densidad de su pasta cromática, tratándose de una artista de origen ruso.

En la tercera sinfonía, cabe destacar asimismo la corrección del canto de la también mezzo-soprano Martha Lipton. Soberbia, por otra parte, la intervención del coro infantil de la Iglesia de la Transfiguración. – J. R.

Octava Sinfonía (De los mil) - Kindertotenlieder

J. Baker. O. F. de Israel. Dir.: L. Bernstein. **SONY Classical SM2K 61837. 2CD. ADD. (1966 - 1975). 1999.**

Las *Canciones fúnebres de los niños* son, sin duda, una de las obras maestras del compositor bohemio –por la región centroeuropea– Gustav Mahler. El profundo dolor que respiran estos cinco *Lieder* conmueven a cualquiera, más aún si se cuenta con una voz como la de Dame Janet Baker, una cantante que sabe decir como muy pocas.



La grabación, incluida en la serie Bernstein Century de SONY –que celebra los cien años del nacimiento del músico estadounidense–, data de 1974, un espléndido momento vocal de la mezzosoprano, y su canto se inserta en una sobrecogedora atmósfera creada por Lenny en esta versión de la Filarmónica de Israel.

El resultado final –ahora presentado en una excelente remasterización– propone esta versión como una de las mejores de la historia de la discografía.

Los *Kindertotenlieder* comparten compacto con la *Octava Sinfonía* del mismo Gustav Mahler, su obra más monumental, también conocida como *de los Mil* por su profusa plantilla.

La versión de Bernstein y la Sinfónica de Londres, con cierta tendencia a la teatralidad por lo espectacular, cuenta, entre otras, con las voces de unos eficaces Gwyneth Jones y Donald McIntyre. La grabación está fechada en 1966 y el sonido es magnífico. – L. B.

Perceval. La Quête du Graal. Vol. I

D. Taylor. La Nef. DORIAN Recordings DOR-90271. DDD. 1999. HARMONIA MUNDI



La Nef es una formación de Quebec fundada en 1991 y dedicada a la música antigua. La originalidad de sus propuestas respecto a la de otros grupos similares es que La Nef recrea y readapta temas literarios de fuentes diversas siempre respetando los criterios de interpretación historicista.

Tal es el caso de este *Perceval. La quête du Graal* en el cual, a partir del texto de Chrétien de Troyes, La Nef incluye música popular escocesa, irlandesa o francesa en el que cada una de las canciones es interpretada con los instrumentos propios de cada región.

El resultado es un *collage* curioso, que crea una atmósfera sugestiva y que está, además, bastante bien interpretado, tanto desde el punto de vista vocal como desde el instrumental. Otra cosa es saber la aceptación y el mercado que puede tener un disco como éste en el medio español. - M. H.

Requiem pour un millénaire

Obras de Ockeghem, Du Caurroy, Schütz, Cavalli, Lotti, Krafft, Mozart, Liszt, Verdi y otros. Intérpretes varios. ARION ARN 610004. 6CD. ADD / DDD. (1974-1996) 1999. HARMONIA MUNDI

Curiosa la iniciativa discográfica del sello ARION: despedir el milenio cual si de un muerto se tratase y hacerle una soberbia misa de difuntos recopilando los mejores Requiem de la música occidental.

El proyecto, compilado en dos estuches que suman seis compactos, tiene amplitud de miras temporales ya que principia con una composición del medioevo como el *Requiem* de Ockeghem (1414-1497). Pasa luego a la transición entre Renacimiento y Barroco de la mano de Eustache du Caurroy (1549-1609) y Heinrich Schütz (1585-1672), antes de sumergirse en el barroco italiano de la mano de Lotti y Cavalli.

Del periodo clásico, se encuentran los Requiem de Mozart y Krafft (1727-1795). El siglo XIX cuenta con los de Gounod y Verdi, aunque del magno *Requiem* del italiano sólo se ofrece una selección. Prosigue el exhaustivo repaso con el brevísimo de Liszt y concluye, ya en el siglo XX, con los de Fauré y Alain (1911-1940).

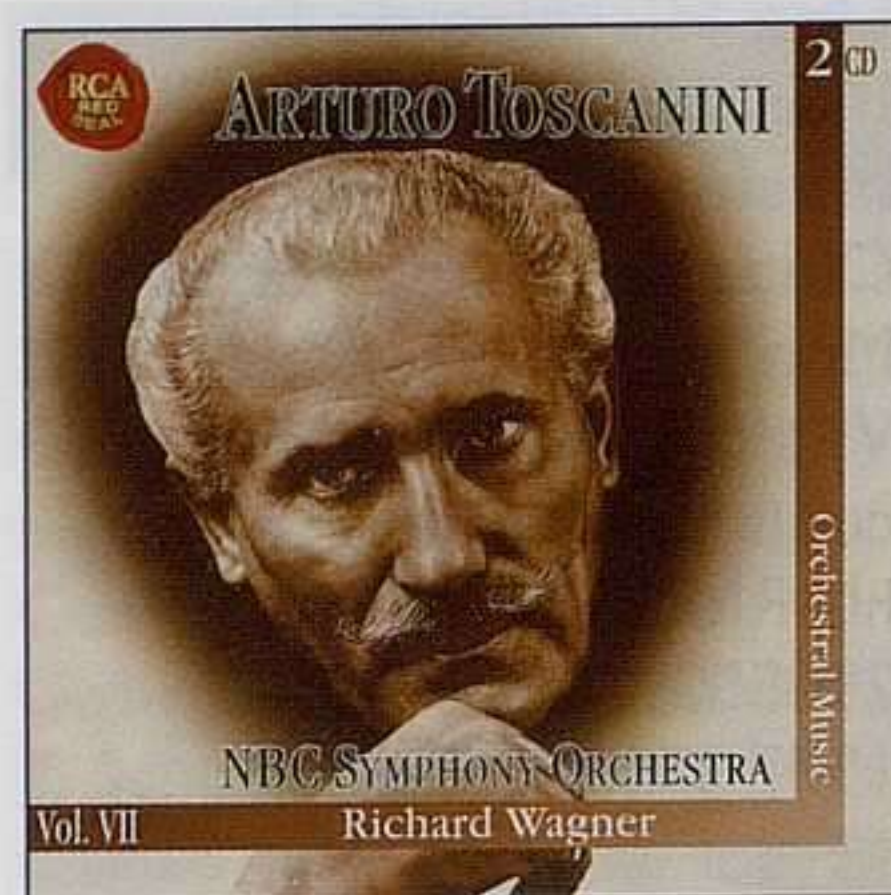


El disco es una recopilación de grabaciones espaciadas entre 1974 y 1996 y los conjuntos son todos franceses. El nivel general es medio-alto, aunque los registros no sean historicistas en el caso de las obras más antiguas. En el caso de los más famosos -Mozart, Verdi y Fauré- sólo cumplen, al haber muchísimas referencias más logradas. Sin embargo, como idea es buena y ARION, especializada en música sacra, se apunta un buen tanto musico-religioso por la calidad y originalidad del planteamiento. - J. S.

TOSCANINI, Arturo
Música Orquestal de Richard Wagner

Con la Orquesta Sinfónica de la NBC. RCA Red Seal 74321 59482-2. 2CD. ADD. 1999. BMG.

Mucho se ha escrito respecto a la forma de interpretar a Wagner por parte de Arturo Toscanini; ha tenido



fervientes defensores y también detractores que le han acusado de italianizar -¿sinónimo, tal vez, de banalizar?- la obra del compositor alemán. Es evidente que un doble compacto no permite avanzar mucho en el análisis de su estilo, pero sí es cierto que una audición atenta ayuda a comprender los postulados musicales sobre los que se basa.

Se observa una clara tendencia al extremismo: excesiva premiosidad en los pasajes lentos y falta de control en su fogosidad para atacar los pasajes en *allegro*. Sin embargo, por las fechas en las que se realizaron estas grabaciones, entre los años 1949 y 1952, el director parmesano se concentró en la música sinfónica y ello se nota en estas grabaciones, que recogen fragmentos exclusivamente orquestales; los defectos apuntados se suavizan y ofrece unas versiones que, aunque no están totalmente libres de su fuerte personalidad italiana, apuran mucho más los matices y se recrean en los personajes y en las situaciones.

Su *Karfreitagszauber* de *Parsifal*, por ejemplo, es modelo de contención y sensibilidad y alcanza el fervor místico requerido; tal vez se le pueda reprochar la excesiva ampulosidad que concede al metal en determinados momentos, pero, en conjunto, se trata de una versión muy apreciable.

Excelentes los dos preludios de *Lohengrin* y *Meistersinger* -con alguna perdonable aceleración en los *tempi*-, y muy personal su particular versión de la *Waldkürenritt*, lejos, en este caso, de la banalidad a la que invita su gran difusión. Por fin, los *Waldweben* de *Siegfried* y los dos fragmentos de *Götterdämme-*

ring constituyen buenos ejemplos de claroscuro, síntesis de lo que sucede a lo largo del álbum.

En el primer caso hay momentos en que los murmullos tienden a ser ruidosos y se pierde su poder descriptivo; todo lo contrario ocurre en el *Viaje por el Rin*, del que Toscanini sabe destacar con maestría el profundo colorido; y, sobre todo, ahí queda la *Marcha fúnebre* para dejar constancia del poderío de un director con una personalidad y una categoría indiscutibles. - J. M. P.

2000 ans de musique
De la Edad Media al Siglo XX. Obras e intérpretes diversos. HARMONIA MUNDI. 10CD. ADD / DDD. 1999.

Afectada todavía por la euforia colectiva creada a partir de este inexistente pero económicamente rentable cambio de milenio, la casa discográfica francesa HARMONIA MUNDI ha realizado una cuidada selección musical extraída de su extenso catálogo con la voluntad de condensar los últimos dos mil años de historia musical de Occidente en poco menos de doce horas de grabación.

Los diez discos compactos, presentados bajo el lema "*Partez à la découverte de vingt siècles de musique occidentale*", están organizados cronológicamente alrededor de las tan grandes como imprecisas etapas históricas de la Edad Media, Renacimiento, Barroco, Clasicismo, Romanticismo y siglo XX y, como cabía esperar, la lógica voluntad de dar cabida al mayor número posible de nombres y estilos impide que ninguno de ellos esté justamente representado.

Las interpretaciones provienen, eso sí, de los mejores y más celebrados registros de la discográfica francesa, con intérpretes de reconocida valía internacional como Marcel Pérès, René Clemencic, Paul Goodwin, William Christie, René Jacobs, Andreas Scholl, Konrad Junghänel, Philippe Herreweghe, Paul van Nevel, Chiara Banchini, Josep

Pons o Jean-Claude Casadesus, entre muchos otros.

El estuche que ha llegado a manos del recensor contiene, por error, dos ejemplares del octavo disco en detrimento del séptimo: cabría tenerlo en cuenta y asegurarse de que el problema no afecta al resto de la edición antes de adquirir el producto. - V. J.

LIBROS

GILES, Peter
Les Contre-ténors, Mythes & Réalités
Colección Passerelles.
Harmonia Mundi, París,
1999. 49 pp y 2 CD.

La cada vez más frecuente inclusión de contratenores en papeles originariamente asignados a castrados o sopranistas e interpretados durante buena parte del siglo XX por sopranos o contraltos ha sido objeto últimamente de más de una polémica, pero no las suficientes como para que esta cuerda *maldita* cuente con el beneplácito de todos los públicos.

La casa HARMONIA MUNDI intenta un acercamiento serio y profusamente ejemplificado a estas cuerdas, marcando diferencias e imponiendo las similitudes. Las voces de Alfred Deller, Andreas Scholl, René Jacobs o Dominique Visse, entre otras, son los parámetros que ayudan en este descubrimiento, que se pasea tanto por

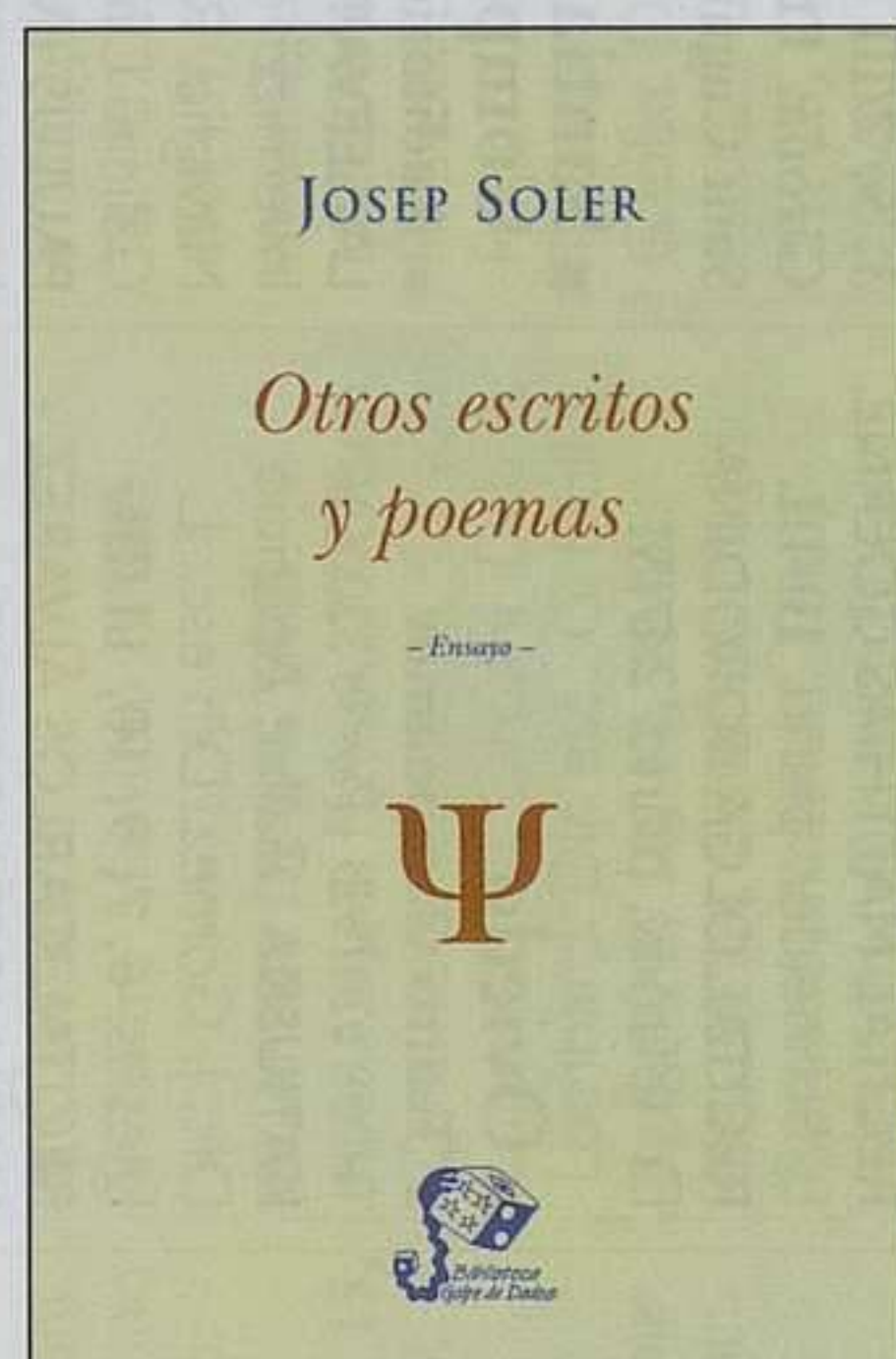


cuestiones históricas como técnicas.

La edición es visualmente muy atractiva y posee en cada entrada o aspecto concreto su respectiva relación con los ejemplos contenidos en los dos discos compactos.

Una clase magistral al alcance de la mano. - Pablo MELÉNDEZ-H.

SOLER, Josep
Otros escritos y Poemas
Biblioteca Golpe de Dados.
Libros del Innombrable.
Zaragoza, 1999. 191 pp.



El compositor y teórico musical Josep Soler cuenta en su catálogo musical con trece óperas; conocido por su profusa bibliografía en la que reflexiona sobre las estéticas del siglo en el que le tocó vivir, también se dedicó a la poesía. El presente libro se acerca a este personaje desde dos vertientes, tanto desde algunos de sus ensayos como de su poesía.

En esa primera parte, Soler se acerca a la estética de la música de Schönberg en un lenguaje asequible para el melómano medianamente informado.

También propone su particular visión del puente tendido entre la obra de Brahms y Musorgsky y un acercamiento al nacimiento del lenguaje musical de Occidente, incluyendo un capítulo dedicado a la disonancia y otro a la melodía. - P. M.-H.

WAGNER, Richard
Parsifal
Biblioteca Golpe de Dados.
Libros del Innombrable.
Zaragoza, 1999. 97 pp.

La traducción del libreto del *Parsifal* wagneriano publicada por la Asociación Wagneriana de Madrid en 1914 y firmada por Joaquín Fresser reaparece nuevamente en el mercado español, ahora con prólogo de Josep Soler.

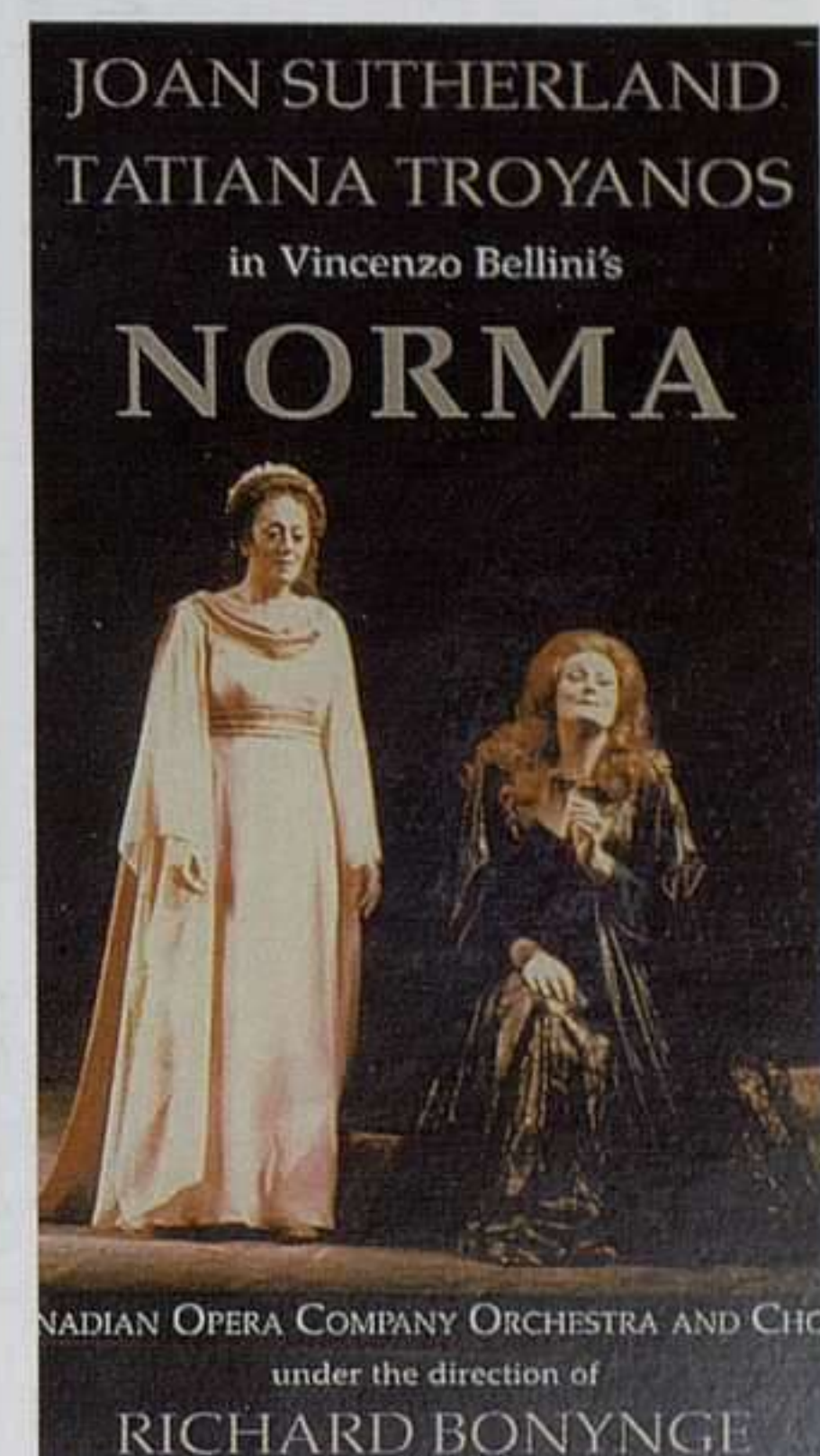
La traducción "en prosa castellana, directa del alemán versión del doctor Julius Burghold de Joaquín Fresser", como indica la publicación, es una nueva oportunidad para hacerse con este, para los wagnerianos, valioso tesoro. Se han respetado tanto la terminología nacida de la cosmovisión del autor como todos los textos de la versión madrileña, aunque se han corregido los "evidentes deslices tipográficos del original". El prólogo de Soler sitúa la obra con maestría, la ilumina de anécdotas e intenta un acercamiento riguroso a los aspectos que rodearon su creación. Indispensable para los wagnerianos que no cuentan con la versión de 1914. - P. M.-H.

VÍDEOS

BELLINI, Vincenzo
(1801-1835)
NORMA
J. Sutherland, T. Troyanos, F. Ortiz, J. Díaz. O. y C. de la Canadian Opera Company.
Dir.: R. Bonyngue. Dir. esc.: L. Mansouri. VIDEO
ARTISTS INTERNATIONAL
69411. (1981) 1998. 150 m.
Color. MONOCEROS
Musical

Dedicada a la memoria de la recordada mezzosoprano Tatiana Troyanos, esta grabación de la obra maestra de Vincenzo Bellini, *Norma*, según producción de la Canadian Opera Company del año 1981, apareció en el mercado norteamericano sólo en 1998. Dirigida desde el podio por Richard Bonyngue y con una puesta en escena del actual director de la Ópera de San Francisco, Lotfi Mansouri, la representación se mantiene dentro de unas líneas convencionales tanto en el aspecto dramático como en el musical. Mansouri reproduce un mundo

de gladiadores romanos y de galos de túnicas y tocados de laurel en un ambiente de laderas y cavernas. Bonyngue, por su parte, intenta *cabalette* con su respectivas secciones *da capo*, con licencias ornamentales varias y *ad libitum*, consiguiendo que las dos divas que se pasean por el escenario vestidas de seda natural, Joan Sutherland y Tatiana Troyanos, se luzcan en todo momento. Sus dos dúos son, de lejos, lo más interesan-



te del jugoso producto.

Ambas cantantes están impecables, ofreciendo personalísimas versiones de sus personajes. Troyanos matiza siempre que puede, construyendo un fraseo delicioso. La Stupenda ofrece lo esperado: brillantes sobreagudos, un fraseo ininteligible -pero de cuidadísima línea de canto- y agilidades impresionantes.

Sus graves son casi risibles, pero ella es la Sutherland y, dos acordes más tarde de un breve patinazo, regala nuevamente su incombustible timbre maravilloso.

Francisco Ortiz dibuja un Pollione de agudos fantásticos, aunque en algún momento le cuesta mantener el control de la emisión en el registro medio. Completa el reparto protagonista el siempre correcto Justino Díaz.

Un vídeo ideal para aquellos seguidores de la antigua escuela y de los devotos de las divas protagonistas del título. - L. B.

Esta guía abarca la actividad lírica más importante del territorio nacional e internacional. Se incluyen los números de teléfono y fax para facilitar la reserva de localidades. Los cambios de última hora en títulos y repartos son de exclusiva responsabilidad de cada teatro.

NACIONAL

Barcelona

■ **Gran Teatre del Liceu**
Tel.: 93 4859913 - Fax: 93 4859918
www.liceubarcelona.com

BEATRICE DI TENDA.

Gruberova, Petrova, Sempere, Bruson. Dir.: F. Haider.
8, 12/ III (V. de concierto).

LOHENGRIN.

Niskanen / Pabst, Geyer / Matos, Marton / Grunewald, Welker / Stevens, Tschammer, Rauch / Ódena. Dir.: P. Schneider / F. Haider. Dir. esc.: P. Konwitschny. 18, 23, 25, 28, 29, 31/III - 2, 5/IV.

CONCIERTO R. STRAUSS.

Sánchez, Poblador, Pabst, Palatchi. Dir.: F. Haider. 30/III - 1/IV.

CONCIERTO WAGNER.

Domingo, Runkel, Secunde, Pittman-Jennings, Hölle, Pintó, Beaumont. Dir.: B. De Billy. 9/IV.

RECITAL DAVID DANIELS.

M. Katz, piano. 26/III.

RECITAL ANNA CATERINA ANTONACCI.

D. Sulzen, piano. 4/IV.

RECITAL SUSAN GRAHAM.

M. Martineau, piano. 25/IV.

Lírica de Barcelona

Tel.: 93 4123640

RECITAL MONTSERRAT

MARTÍ - JOSÉ BROS.

M. Evangelisti, piano. 1/III.

RECITAL MARIOLA

CANTARERO - SIMÓN ORFILA.
M. Evangelisti, piano. 27/III.

RECITAL AQUILES MACHADO

- MARIA RODRÍGUEZ.
K. Moretti, piano. 26/IV.

Bilbao

Temporada de la A.B.A.O.

Tel.: 94 4355100 - Fax: 94 4355101

LA TRAVIATA.

Gallardo-Domás, Machado, Gavanelli, Rodríguez-Cusí, Calderón, Pascual. Dir.: A. Allemandi. Dir. esc.: M. Avogadro. 3/III.

LA FAVORITA.

Zajick, Bros, Servile, Giuseppini, Cosías. Dir.: D. Callegari. Dir. esc.: A. Selva. 17, 20, 23/III.

MANON. Kelessidi, Aronica,

Bronikowski, Capuano, Gautier, Ramón, Pascual, Davidova, Pintó, Rodríguez-Cusí. Dir.: R. Giovaninetti. 8, 11, 14/IV.

Jerez

Teatro Villamarta.

Temporada lírica.

Tel.: 956 329507

RECITAL AINHOA ARTETA.

A. Zabala, piano. 4/III.

UN VIAGGIO A ROMA.

York. Concierto Italiano. Dir.: R. Alessandrini. 11/III.

LA EDAD DE ORO DE LA

ÓPERA BUFA NAPOLITANA.

Cappella della Pietà de' Turchini. Dir.: A. Florio. 16/III.

Las Palmas

■ **XVI Festival de Música de Canarias**

Tel.: 928 370125 - Fax: 928 369394
www.festivaldecanarias.com

COSIFAN TUTTE.

Cullagh, Herrera, De la Merced, Wilson, Bernstein, Rinaldi Miliani. Dir.: G. Ajmone-Marsan. Dir. esc.: P. Trevisi. 7, 9, 11/III.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA.

Barcellona, Blake, Veccia, De Simone, Anisimov, Urbain, García. Dir.: G. Ajmone-Marsan. Dir. esc.: C. Servais. 28, 30/III - I/IV.

LES PÊCHEURS DE PERLES.

Rey, Kunde, Vanaud, Iori. Dir.: R. Rossel. Dir. esc.: L. Dessois. 2, 4, 6/V.

Madrid

Teatro Real

Tel.: 902 244824

www.teatro-real.com

DON QUIJOTE.

Tiegs, Armentia, E. Sánchez, M. Rodríguez, Ramón, Baquerizo, Jurado, Mentxaca, Perelstein, Sánchez Jericó, J. J. Rodríguez. Dir.: P. Halffter Caro. Dir. esc.: H. Wernicke. 1, 3, 5, 7/III.

DER ROSENKAVALIER.

Lott, Missenhardt, Komlosi, Rey, Hagegård / Sidhom, Pérez Iñigo, Cassinelli, Mentxaca. Dir.: L. A. García Navarro. Dir. esc.: J. Miller. 21, 23, 26, 28, 31/III - 2, 4/IV.

LA SONNAMBULA.

Massis / Moreno, R. Giménez / Bros, D'Arcangelo / Anastassov, Pintó, Manso / Armentia. Dir.: R. Bonyngé / R. Tolomelli. Dir. esc.: M. Avogadro. 14, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 28, 30/IV.

Teatro de La Zarzuela

Tel.: 91 5245400 - Fax: 91 5233059

JUGAR CON FUEGO.

C. González, Dámaso / Roy, Franco. Dir.: L. Remartínez. Dir. esc.: M. Narros. 23/III al 30/IV.

RECITAL MATTHIAS GOERNE.

E. Schneider, piano. 10/III.

RECITAL OLGA BORODINA.

D. Yéfimov, piano. 24/IV.

Oviedo

Teatro Campoamor

Tel.: 98 5207590 - Fax 98 5200646

KATIUSKA.

Gallar, Aparicio. Dir.: J. Gómez. Dir. esc.: L. Iglesias. 6, 7, 9, 10, 11/III.

RECITAL CARLOS ÁLVAREZ -

MARIA JOSÉ MORENO.

O. S. Ciudad de Oviedo. Dir.: M. Ortega. 25/III.

EL ASOMBRO DE DAMASCO.

M. Martín, Cansino, Cifuentes, L. Álvarez. Varela. Dir.: L. Remartínez. Dir. esc.: F. Matilla. 3, 4, 6, 7, 8/IV.

LUISA FERNANDA.

Genicio, Espinosa, Gallar, Font, Varela, Puente. Dir.: M. Roa. Dir. esc.: J. Molina. 22, 23, 25, 26, 27/IV.

Palma de Mallorca

Teatre Principal

Tel.: 971 725 548 - Fax: 971 725 542
www.teatreprincipal.com

TOSCA.

Borràs, C. Moreno, Gaeta. Dir.: K. Khan. Dir. esc.: G. Giuliano. 29, 31/III - 2/IV

Sabadell

Òpera a Catalunya

Tel.: 93 7256734 - Fax: 93 7275321

DIE FLEDERMAUS.

Martins, Zygmanskiak, Vas, Gener, Martínez Castignani, Sintes, Obregón. Dir.: A. Argudo. Dir. esc.: P. Monterde. 3, 5, 7/III (Reus, 9/III - Girona, 11/III - Sant Cugat, 13/III).

Santiago de Compostela

Auditorio de Galicia

LA SERVA PADRONA.

Invernizzi, De Vittorio, Naviglio, Real Filharmonía de Galicia. Dir.: A. Florio. 6/IV.

PAULUS (Mendelssohn).

Jezovsek, Weir, Volle. O. des Champs-Élysées. Collegium Vocale. La Chapelle Royale. Dir.: P. Herreweghe. 28/IV.

Sevilla

Teatro de La Maestranza

Tel.: 95 4223344 - Fax: 95 4225995

NORMA.

Guleghina, Urmana, Margison, Prestia, Ruiz, Rey-Joly. Dir.: M. Arena. Dir. esc.: R. Giacchieri. 7, 10, 12, 14/IV.

Valencia

Orquesta de Valencia

Tel.: 96 337 50 20 - Fax: 96 337 09 88

DIE FLEDERMAUS.

Kowalski, Schellenberger, Monar, Ferrero, Slabbert, Schmidt, Ramón. Dir.: A. Mitisek. 3, 5/III (V. de concierto).

INTERNACIONAL

Berlín

Staatsoper Unter den Linden

Tel.: (+49) 30 20354438

Fax: (+49) 30 20354480

www.staatsoper-berlin.org

WHAT NEXT? (Carter) /

VON HEUTE AUF MORGEN.

Nold, Müller-Brachmann, Dawson, Joyner, H. Summers / Byriel, Lawrence, Lindskog. Dir.: D. Barenboim. Dir. esc.: N. Brieger. 25, 31/III.

ROBERT LE DIABLE.

Scandiuzzi / Youn, Lindskog, Youn / Wolf, Miricioiu. Dir.: M. Minkowski. 11, 14, 19, 26, 30/III - 2/IV.

TRISTAN UND ISOLDE.

Lang, Polaski, Jerusalem, Schmidt, Pape, Goldberg. Dir.: D. Barenboim. Dir. esc.: H. Kupfer. 16, 24/IV.

THE LAST SUPPER (Birtwistle).

Dazeley, Randle, Bickley. Dir.: D. Barenboim. Dir. esc.: M. Ducan. 18, 20/IV.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA.

Di Stefano, Davislim, Trekel. Dir.: P. Jordan. Dir. esc.: R. Berghaus. 2, 9, 12, 18, 23/III.

CROESUS (Keiser).

Trekel, Mannov, Röschmann, Ovenden, Häger, Schäfer, Youn. Dir.: R. Jacobs. Dir. esc.: G. Deflo. **1, 4, 7/III.**

KOMÖDIE OHNE TITEL

(**Müller-Wieland**). Byriël, Lang, Wolf, Marth, Riedel, Wolfrum, Rügamer. Dir.: J. Müller-Wieland. Dir. esc.: J. Peters-Messer. **8, 12, 15, 20/III.**

LE POSTILLON DE

LONJUMEAU (Adam). Francis, Müller-Brachmann, Häger, Nold, Zettisch. Dir.: S. Weigle. Dir. esc.: A. Schulin. **6, 8, 29/IV - 6/V.**

DIE MEISTERSINGER VON

NÜRNBERG. Struckmann, Pape, Araiza, Kammerloher, Höhn, Büchner, Schmidt, Rügamer. Dir.: S. Weigle. Dir. esc.: H. Kupfer. **27/IV - 1/V.**

Deutsche Oper

Tel.: (+49) 30 3410249
Fax: (+49) 30 3438455
www.deutsche-oper-berlin.de

LUCIA DI LAMMERMOOR.

Aliberti, Aronica, Atanelli, Clear, Borris. Dir.: M. Viotti. Dir. esc.: F. Sanjust. **1, 4, 7/III.**

NABUCCO. Agache, Neves,

Abdraskov, Berti, Gioromila, Horn. Dir.: M. Viotti. Dir. esc.: H. Neuenfels. **5, 8, 12, 15/III.**

DON GIOVANNI. Furlanetto /

Shimell, Halgrimson, Bieber, Hagen, Kaune, Röhl, Lassen, Furmanský. Dir.: J. Kout. Dir. esc.: R. Noelte. **3, 10, 18/III.**

TANNHÄUSER.

Kollo, Edelmann / Skovhus, Kiberg, Armstrong, Hagen. Dir.: J. Kout. Dir. esc.: G. Friedrich. **11, 19/III.**

LA GIOCONDA.

Urbanova, Borris, Johansson, Putilin, Kotchinian. Dir.: J. Rudel. Dir. esc.: F. Sanjust. **16, 21, 29/III.**

UN BALLO IN MASCHERA.

Carrara, Lukács, Atanelli, Doljenko, Bradley, Molsberger, Becker. Dir.: D. Lipton. Dir. esc.: G. Friedrich. **5/IV.**

DIE LUSTIGEN WEIBER VON

WINDSOR. Halgrimson, Borris, Furmanský, Eder, Edelmann, Röhl, Clear. Dir.: S. Lang-Lessing. Dir. esc.: W. Bauerfeind. **23, 25/III - 2/IV.**

LA TRAVIATA. Takova, Villazón,

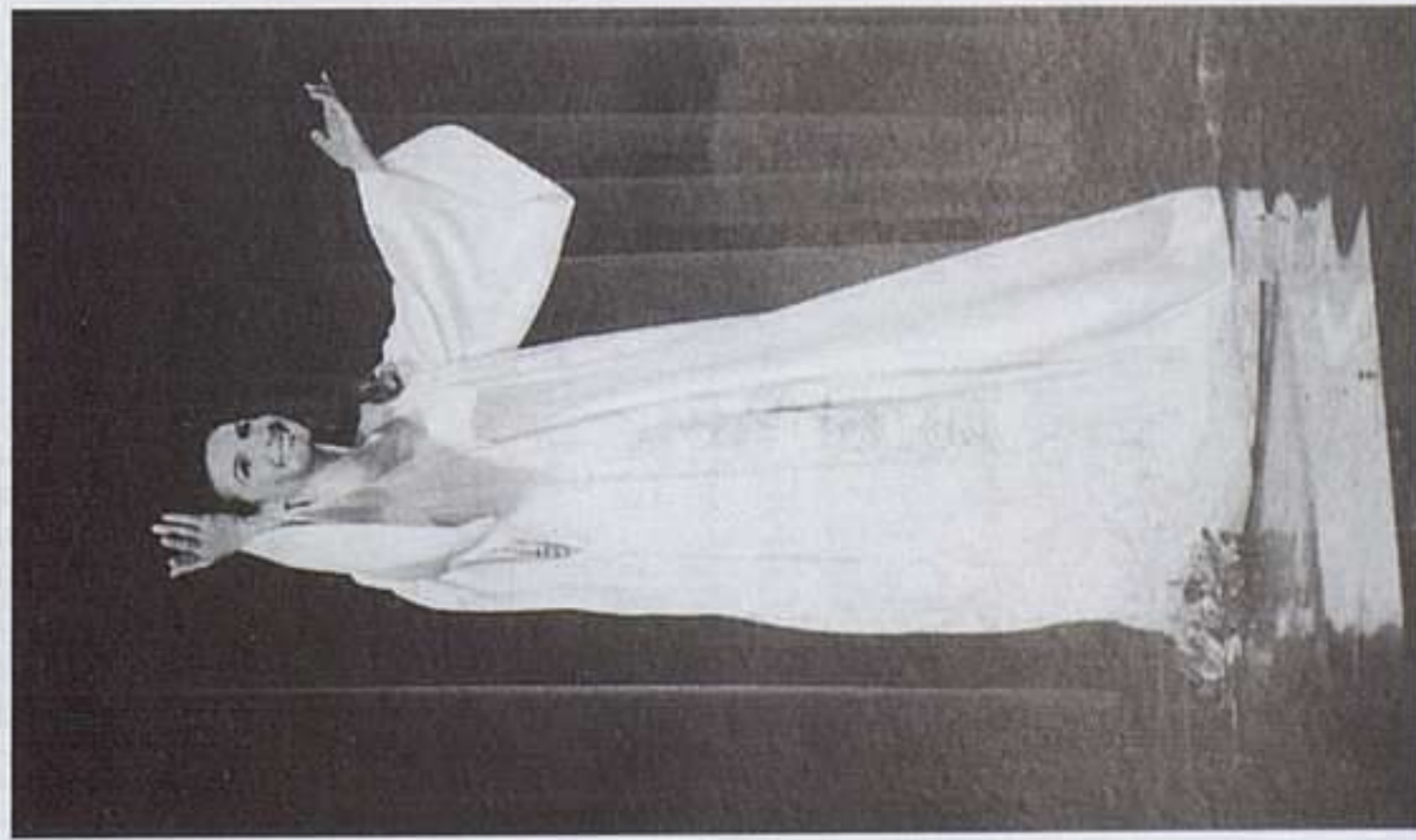
Atanelli. Dir.: J. Kout. Dir. esc.: G. Friedrich. **1/IV.**

AUFSTIEG UND FALL DER

STADT MAHAGONNY. Wörle, Armstrong, Carlson, Clear, Cangiano, Willeshäuser. Dir.: J. Webb / L. Foster. Dir. esc.: G. Krämer. **3, 7, 14/IV - 9/V.**

DIE ZAUBERFLÖTE. Bieber /

Willershäuser, Furmanský / Kaune, Milling / Selig, Carlson / Lukas, Edelmann / Lassen, Cangiano / Sieber, Maus / Peper. Dir.: S. Lang-Lessing / S. Soltesz. Dir. esc.: G. Krämer. **9, 15, 22, 27, 29/IV.**



Lucia Aliberti será Lucia en Berlín

Bolonia

Teatro Comunale

Tel.: (+39) 051529999
Fax: (+39) 051529995
www.nettuno.it/bo/teatro_comunale

SALOME. Neumann,

Merritt, Juon, Anthony / Behnke, Linne, Klink. Dir.: D. Gatti. Dir. esc.: P. L. Pizzi. **15, 16, 18, 19, 21, 22, 24, 26/III.**

LA VOIX HUMAINE /

PAGLIACCI. Kabaivanska. Dessi / Baldolini, Cura / Merighi, Mastromarino / Chingari, Jenis / Gagliardo. Dir.: C. Badea / R. Polastra. Dir. esc.: L. Cavani. **11, 13, 15, 16, 18, 26, 28, 30/IV - 2/V.**

Buenos Aires

Teatro Colón

Tel.: (54) 1 382 2389
Fax: (54) 1 814 4369
colonis.com.ar

CAVALLERIA RUSTICANA

/ I **PAGLIACCI.** Gorchakova, Gerello / Grigorian, Gerello. Dir.: E. Ricci. Dir. esc.: R. Oswald. **4, 7, 9, 11, 14/IV.**

Burdeos

Grand Théâtre

Tel.: (+33) 556483030
Fax: (+33) 556008569

ROMÉO ET JULIETTE.

Amsellem, Polenzani, Larcher, Monestier, Minich, Grousset, Bernadi. Dir.: J. Darlington. Dir. esc.: S. Anglade. **24, 26, 28, 30/III - 3, 7/IV.**

IPHIGÉNIE EN TAURIDE.

Vernet, Le Texier, Barrard, Burden. Dir.: J. Glover. Dir. esc.: E. Reichenbach. **30/IV - 2, 4, 6, 8/V.**

Cagliari

Teatro Comunale

Tel.: (+39) 07040821
Fax: (+39) 0704082251

LA TRAVIATA. Gallardo-

Domás / Jäger, Machado / Secco, Alexeiev / Altomare, Tramonti. Dir.: R. Palumbo. Dir. esc.: H. Brockhaus. **27, 28, 29, 31/III - 2/IV.**

DIALOGUES DES CARMÉLITES.

Schellenberger / Scano, Mula / Angeletti, Slepneva / Polidori, Walker / Pelliciani. Dir.: J. Kovatchev. Dir. esc.: A. Fassini. **30/IV - 3, 4, 5, 7/V.**

Catania

Teatro Massimo Bellini

Tel.: (+39) 0957150921

EL AMOR DE LAS TRES

NARANJAS. Ryssov, K. Olsen, Zaramella, Camastra, Orsolini, Luperi, Emili, Orciani. Dir.: A. Lombard. Dir. esc.: G. Deflo. **3, 5, 7, 8, 10, 11, 12/III.**

MACBETH. Gavanelli, Puglisi,

Romanò, Antinori. Dir.: J. Neschling. Dir. esc.: D'Anna. **4, 6, 8, 9, 11, 13, 15, 16/IV.**

Chicago

Lyric Opera of Chicago

Tel.: (+1) 312. 3322244 ext. 500
Fax: (+1) 312 3328120
www.lyricopera.org

L'ELISIR D'AMORE.

Lopardo / La Scola, Futral / Swenson, Lanza, Plishka. Dir.: Y. Abel. Dir. esc.: V. Liotta. **2, 7, 11, 17, 19/III.**

TRISTAN UND ISOLDE. Eaglen,

Heppner / West, DeYoung, Held, Pape. Dir.: S. Bychkov. Dir. esc.: F. Zambello. **1, 4/III.**

CARMEN. Graves, Leech,

Watson / Izzo, Doss. Dir.: Y. Levi. Dir. esc.: T. Landau. **3, 6, 8, 10, 13, 15, 18/III.**

Estrasburgo

Opéra National du Rhin

Tel.: (+33) 388754800
Fax: (+33) 388240934
www.opera-national-du-rhin.com

THE BEGGAR'S OPERA

(**Pepusch-Britten**). A. Ewing, Dawson, Wilson, Egerton. Dir.: S. Bedford. Dir. esc.: J. Cox. **3, 4/III (Estrasburgo).**

LA FILLE DU RÉGIMENT.

Simond-Barell, Williams, Massis. Dir.: C. Diederich. Dir. esc.: E. Sagi. **31/III - 2, 4, 6, 8, 11/IV (Estrasburgo) - 16, 18, 20/IV (Mulhouse).**

Florençia

Maggio Musicale Fiorentino

Tel.: (+39) 55211158
Fax: (+39) 552779410
www.maggiofiorentino.com

LA TRAVIATA. M. Álvarez /

Filianoti, Devia / Vassileva, Pons / Guelfi / Bergasa, Brioli, Trevisan / Lucarini, Cossutta, Gabba. Dir.: Z. Mehta. Dir. esc.: C. Comencini. **19, 20, 21, 26, 27, 29, 30/IV - 3, 5, 6, 7, 9/V.**

Frankfurt

Oper Frankfurt

Tel.: (+49) 69 1340400
Fax: (+49) 69 21237222
www.operfrankfurt.com

IL TROVATORE. Tamar / Simic,

Kouzmenko, Baldvinsson / Bou, Lucic. Dir.: P. Carignani. Dir. esc.: A. Calenda. **1, 3, 6, 16, 19, 26/III - 1/IV.**

BOULEVARD SOLITUDE

(**Henze**). Williams, Kränzle, Lazar, Bou. Dir.: J. Debus. Dir. esc.: N. Brieger. **17, 20, 24, 30/III - 6, 8/IV.**

RIGOLETTO. Bonfadelli, Mayer,

Levinsky, Krause, Kränzle. Dir.: B. Kocsár / C. Rückwardt. Dir. esc.: K. Horres. **18/III - 15, 21, 23, 28/IV.**

EVGENI ONEGIN. Gramatzki,

Bohman, Pelker, Ardam, Lucic, Levinsky, De Kanel. Dir.: N/N. Dir. esc.: R. Gilmore. **31/III - 2, 7, 9, 16/IV.**

CARDILLAC. Otelli, Bohman, König, Krause, Lincoln. Dir.: K. Seibel. Dir. esc.: N. Brieger. **22, 24, 26, 30/IV - 12, 14/V.**

DER FLIEGENDE HOLLÄNDER.

Weikl, Macco, Johansson, Murray, Ardam, Lazar / Marsh. Dir.: P. Carignani. Dir. esc.: A. Pilavachi. **29/IV - 1, 5, 7/V.**

Génova

Teatro Carlo Felice

Tel.: (+39) 0105893329
Fax: (+39) 0105381335
www.carlofelice.it

ERNANI.

Armiliato, Frontali, Dohmen, Valayre. Dir.: D. Renzetti. Dir. esc.: G. Asagaroff. **11, 14, 17, 18, 19, 21, 23/III.**

LE COMTE ORY. Flórez, De

Carolís, Pertusi, Polverelli. Dir.: E. Mazzola. Dir. esc.: P. L. Pizzi. **8, 11, 14, 16, 18, 20/IV.**

Ginebra

Grand Théâtre

Tel.: (+41) 22 4183000
Fax: (+41) 22 4183001
www.geneveopera.ch

IL BARBIERE DI SIVIGLIA. Bayo,

Henschel, Ford, Dara. Dir.: G. Tourmaire. Dir. esc.: J. L. Castro. **19, 24, 26, 28, 31/III - 2, 4/IV.**

Lausana

Théâtre Municipal

Tel.: (+41) 21 3101600
Fax: (+41) 21 3101620
www.regart.ch/opera-lausanne

RIGOLETTO. Colonna, Aliev, Antonucci, Catani, De Mola, Huijpen. Dir.: C. Rovaris. Dir. esc.: S. Braunschweig. **19, 22, 24, 26, 28/III.**

Lieja

Opéra Royal de Wallonie

Tel.: (+32) 4 221 4722
Fax: (+32) 4 221 0201
www.orw.be

IL VIAGGIO A REIMS. Gillet, Viala, Di Micco, Zeffiri, Filip, Ragatzu, Cavallier, Grand, Barrard. Dir.: A. Zedda. Dir. esc.: A. Bourseiller.
17, 19, 21, 23, 25/III - 2/IV.
CARMEN. Todorovitch / Yerna, Furlan / Olano, Castets / Dreisig, Doss / Cavallier, Gillet, Graus, Labadens. Dir.: P. Davin. Dir. esc.: J.-L. Pichon.
7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16/IV.

■ Lisboa

Teatro São Carlos
 Tel.: (351) 213 42 39 79
 Fax: (351) 213 42 39 82
MADAMA BUTTERFLY. Kabatu, Farina, Ekber, Popescu. Dir.: E. Hull.
2, 4, 8, 10, 13/III.
IL MATRIMONIO SEGRETO. Ópera de Câmara. Dir.: J. P. Santos. Dir. esc.: M. Rodrigues.
Fechas sin confirmar (abril).

■ Londres

Royal Opera House
 Tel.: (+44) 171 2401200
 Fax: (+44) 171 2129502
 www.royaloperahouse.org.uk
ROMÉO ET JULIETTE. Gheorghiu, Alagna, Grahn, Knight, Beltrán, Dazeley, Miles. Dir.: C. Mackerras. Dir. esc.: N. Joël.
1, 6, 9/III.
LA BOHÈME. Kelessidi, Vargas, Naglestad, Jenis, Hayes. Dir.: M. Zanetti. Dir. esc.: J. Copley.
8, 10, 13/III.
DER ROSENKAVALIER. Fleming / Tomowa-Sintow, Hawlata, Graham / Groop, Maxwell / Tichy, Schäfer / Tilling. Dir.: C. Thielemann / S. Young. Dir. esc.: J. Schlesinger.
11, 14, 17, 20, 23, 25, 29/III - 3, 6, 10/IV.
DER FLIEGENDE HOLLÄNDER. Kringelborn, Terfel, Moll / Rose, Begley. Dir.: S. Young / D. Syrus. Dir. esc.: I. Judge.
21, 24, 27, 30/III - 1, 8, 11/IV.

■ Los Angeles

Dorothy Chandler Pavilion
 Tel.: (+1) 213 9727219
 Fax: (+1) 213 6873490
 www.laopera.org
RIGOLETTO. Mula, Fu, Lopardo / Aronica, Owens, Stephen, Leberz. Dir.: R. Hickox. Dir. esc.: B. Beresford.
1, 4, 7, 9, 12, 15, 18, 21/III.
LA RONDINE. Vaness, Parcher, Haddock, Fedderly, Gruber, Offenbach. Dir.: E. Villaume.
 Dir. esc.: M. Domingo.
15, 18, 22, 25, 29/IV - 2, 5/V.

■ Lyon

Opéra National de Lyon
 Tel.: (+33) 4 72004545
 Fax: (+33) 4 2004546
 www.opera-lyon.org
L'ENFANT ET LES SORTILÈGES. Sandis, Jossoud, Frémeau, Georges, Ranc, Le Roi, Fruchard. Dir.: L. Langrée. Dir. esc.: P. Sireuil.
14, 18, 22/III.
LA ZORRITA ASTUTA. Le Corre, Marin-Degor, Sandis, Haudebourg, Bernard, Fruchard, Varnier. Dir.: D. Robertson. Dir. esc.: A. Engel.
10, 12, 14, 16, 17/IV.

■ Marsella

Opéra de Marseille
 Tel.: (+33) 4 91551110
 www.mairie-marseille.fr/scultur/pages/francais/opera/opera.htm
NORMA. Voigt, Mentzer, Grisales, Stamboulidès. Dir.: M. Arena. Dir. esc.: C. Roubaud.
9, 12, 14, 17/III.
SAMSON ET DALILA. Graves, Heppner, Vermhes, Rözycki, Chahjan. Dir.: E. Joël.
29, 31/III - 2/IV
(V. de concierto).
LA TRAVIATA. Papian, Arévalo, Cowan, Oundjian. Dir.: A. Allemandi. Dir. esc.: F. Trevisan.
25, 28, 30/IV - 2, 5/V.

■ Milán

Teatro alla Scala
 Tel.: (+39) 02 72003744
 Fax: (+39) 02 861778
 lascalamilano.it
TOSCA. Guleghina, Licitra, Nucci / Lafont. Dir.: R. Muti / N. Bareza. Dir. esc.: L. Ronconi.
10, 12, 14, 15, 17, 18, 21, 23, 25, 26/III.
ARIADNE AUF NAXOS. Aikin / Blanck, Zvetkova, Vermillion / Koch, Villars. Dir.: G. Sinopoli.
 Dir. esc.: L. Ronconi.
8, 11, 12, 18, 20, 26, 28, 30/IV.

■ Montecarlo

Opéra
 Tel.: (+377) 92162299
 Fax: (+377) 92163837
 www.montecarloresort.com/opera
MOSÉ. D'Arcangelo, Lepore, Devinu, Siragusa, Capici. Dir.: M. Benini. Dir. esc.: P. L. Pizzi.
10, 18, 26, 31/III.
LA CENERENTOLA. Antonacci, López-Yañez, Spagnoli. Dir.: M. Benini. Dir. esc.: P. L. Pizzi.
11, 19, 24/III - 1/IV.
IL TURCO IN ITALIA. Blancas Gulín, Pertusi, Praticò, Pintó. Dir.: M. Benini. Dir. esc.: P. L. Pizzi.
12, 17, 25/III - 2/IV.

■ Montreal

L'Opéra de Montreal
 Tel.: (+1) 514 9852258
 Fax: (+1) 514 9852219
 www.operademontreal.qc.ca
MEFISTOFELE. Halfvarson, Nagore, Soviero. Dir.: E. Müller. Dir. esc.: B. Uzan.
11, 13, 16, 18, 22, 25/III.
L'INCORONAZIONE DI POPPEA. Solistas a determinar. Dir.: Y. Nézet-Séguin. Dir. esc.: R. Doucet.
1, 4, 6, 8/IV.
Opéras de Montpellier
 Tel.: (+33) 467601999

IL TROVATORE (V. francesa). Vernet, Brunet, Furlan, Fel, Vanaud. Dir.: J. Pillement. Dir. esc.: F. Esposito.
3, 5, 7/III
(Opéra-Comédie).

LE FOU (Landowski). Le Roux, Darbellay, Defontaine, Balleys. Dir.: P. Rophé. Dir. esc.: D. Mesguich.
12, 14, 16/IV (Opéra-Comédie).
THEODORA (Händel). Oro, Dietschy, Althaparro, Cornwell. Dir.: A. Zaepffel.
13/IV (Notre Dame des Tables - V. de concierto).

■ Munich

Bayerische Staatsoper
 Tel.: (+49) 89 21851920
 Fax: (+49) 89 21851903
 www.staatstheaterbayern.de/staatsoper
ELEKTRA. Polaski, Henschel, Secunde, Pederson, Cochran. Dir.: P. Schneider. Dir. esc.: H. Wernicke.
30/IV - 4, 8/V.
FIDELIO. Schnaut, Moser / Andersen, Hunka, Pape, Röschmann, Trost, Gantner. Dir.: Z. Mehta. Dir. esc.: P. Mussbach.
15, 18, 23/III.



Carlo Colombara visitará Munich

MADAMA BUTTERFLY. Gauci, Ikaia-Purdy, Opie, Reiss, Zinkler. Dir.: J. Märkl. Dir. esc.: W. Busse.
30/III - 1/IV.
LA TRAVIATA. Takova, Ahnsjö, Fraccaro. Dir.: J. Märkl. Dir. esc.: G. Krämer.
13, 15/IV.
DIE FLEDERMAUS. Schnitzer / Dussmann, Skovhus, Kuhn, Robson. Dir.: A. Fischer. Dir. esc.: L. Haussmann.
4, 7/III.
FAUST. M. Álvarez, Blasi, Tomlinson, Gilfry, Brunner. Dir.: S. Young. Dir. esc.: D. Pountney.
2, 8, 11, 14, 17/III.
IL BARBIERE DI SIVIGLIA. Kaufmann, Macías / Saccà, E. Serra, Hworostovsky. Dir.: R. Weikert. Dir. esc.: F. Soleri.
1, 5, 31/III - 3, 12, 14/IV.
LOHENGRIN. Seiffert, Hunka, Pieczonka, Henschel, Schulte, Rootering. Dir.: J. Märkl. Dir. esc.: G. Friedrich.
9, 12/III.
TOSCA. Gorchakova, Farina, Leiferkus, Wilbrink, Kuhn. Dir.: M. Viotti. Dir. esc.: G. Friedrich.
13, 16, 19, 24/III.
DON GIOVANNI. Shimell, Martinpelto, Trost, Rootering. Dir.: I. Bolton. Dir. esc.: N. Hytner.
26, 29/III - 2/IV.
PARSIFAL. Keyes, Meier / Urmana, Bröcheler, Helm, Moll, Fox. Dir.: P. Schneider. Dir. esc.: P. Konwitschny.
16, 20, 23, 26/IV.
SIMON BOCCANEGRA. Gauci, Gavanelli, Colombara, Opie, Malagnini. Dir.: M. Viotti. Dir. esc.: T. Albery.
22, 25, 28/IV.
LA CLEMENZA DI TITO. Evans, Hadley, Martinpelto, Von Otter. Dir.: I. Bolton. Dir. esc.: M. Ducan.
29/IV - 2, 5/V.

■ Nápoles

Teatro di San Carlo
 Tel.: (+39) 0817972331
 Fax: (+39) 0817972306
 www.teatrosancarlo.it

LA DAMNATION DE FAUST. Brown, Michael, Le Texier. Dir.: G. Ferro. Dir. esc.: F. Paretí.
16, 18, 21, 23, 26/III.
LADY MACBETH DE MTSENSK. Veda, Maisuradze, Savina, Videman, Gilmanov. Dir.: M. Rostropovich. Dir. esc.: S. Renán.
13, 14, 15, 16, 18/IV

■ Niza

Opéra de Nice
 Tel.: (+33) 492174040
 Fax: (+33) 493803483
 www.nice-coteazur.org
LA FANCIULLA DEL WEST. Daniels, Armiliato, Lafont, Roni. Dir.: M. Panni. Dir. esc.: G. C. Del Monaco.
2/III.
EVGENI ONEGIN. Hendricks, Chernov, Todorovitch, Gorr, Salminen, Sánchez Jericó. Dir.: I. Lipanovic. Dir. esc.: E. Baitzel.
17, 19, 22, 25/III.
DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL. Mosuc, Pia, Garin. Dir.: W. Emmert. Dir. esc.: P. E. Fourny.
28, 30/IV - 2, 4, 6/V.

■ Nueva York

Metropolitan Opera
 Tel.: (+1) 212 3626000
 Fax: (+1) 212 8707416
 www.metopera.org
LA TRAVIATA. Racette, Neill, Michaels-Moore. Dir.: R. Abbado. Dir. esc.: F. Zeffirelli.
2, 6, 11/III.
LA VIUDA ALEGRE. Von Stade, Norberg-Schulz / Uecker, Domingo. Dir.: A. Davis. Dir. esc.: Albery.
4, 7, 10, 16, 18/III.
LA CENERENTOLA. Larmore / Hanslowe, Corbelli, Alaimo, R. Giménez / Kunde. Dir.: B. Campanella. Dir. esc.: C. Lievi.
3, 8, 11, 15/III.
LADY MACBETH DE MTSENSK. Malfitano, Galuzin, Baker, Saks. Dir.: V. Gergiev. Dir. esc.: G. Vick.
9, 14, 18, 21, 25, 30/III.

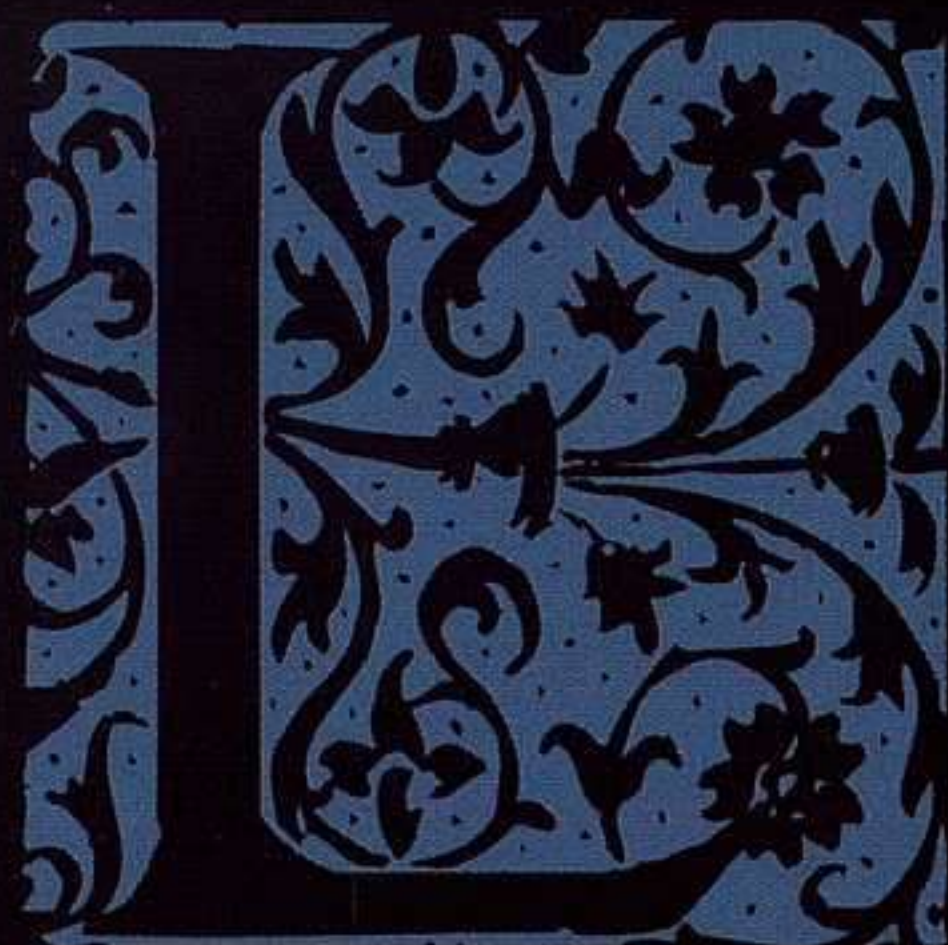
TEATRO VILLAMARTA

JEREZ

Centro Lírico del Sur

RIGOLETTO

Giuseppe Verdi



RIGOLETTO. G.Verdi

NUEVA PRODUCCIÓN

Jesús Ruiz, escenografía y figurines
Francisco López, dirección de escena

GRAN TEATRO DE CÓRDOBA, 11 y 13 de febrero
TEATRO VILLAMARTA DE JEREZ, 18 y 20 de febrero

Otras producciones en gira durante el año 2000
LA TRAVIATA • MARUXA • EL ASOMBRO DE DAMASCO

Temporada Lírica del Teatro Villamarta

PRÓXIMOS ESPECTÁCULOS Y RECITALES

La Bohème • *Rigoletto* • *Don Pasquale* • Ainhoa Arteta •
Capella della Pietà de'I Turchini - A.Florio • Nancy
Argenta y La Stagione Frankfurt - M. Schnaider

Otoño Lírico Jerezano

CONCURSO
DE CANTO
INTERNACIONAL
para voces masculinas

IV OTOÑO LÍRICO JEREZANO

II CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO

Repertorio español e hispanoamericano. Voces masculinas.
1 al 8 de diciembre de 2000.

Telf.: 956 32 93 13. Fax: 956 32 95 11
E-mail: teatrovillamartajerez@redteatros.inaem.es
comunicacion.villamarta@aytojerez.es
Web: www.webjerez.com
orfeoed.com/villamarta

Fundación Teatro Villamarta



Ayuntamiento de Jerez



- IL BARBIERE DI SIVIGLIA.** Schade / Kelly, Ganassi / Oprisanu / Hanslowe. Dir.: B. Campanella. Dir. esc.: J. Cox. 13, 17, 20, 23, 27, 31/III - 4, 7, 12/IV.
- DAS RHEINGOLD.** Hong, Schwarz, Svendén, Langridge, Clark, Morris, Wlaschicha. Dir.: J. Levine. Dir. esc.: O. Schenk. 22, 25/III - 18/IV.
- LA BOHÈME.** Vaduva, Arteta / Gustavson, Lopardo / Farina, Keenlyside / Giffry, Ulrich, Silins / Tian. Dir.: M. Armiliato / P. Domingo. Dir. esc.: F. Zeffirelli. 24, 29/III - 1, 5, 8, 11, 15, 19, 22, 26, 29/IV.
- DIE WALKÜRE.** Eaglen, Voigt, Schwarz, Domingo, Morris. Dir.: J. Levine. Dir. esc.: O. Schenk. 28/III - 1, 25/IV.
- PELLÉAS ET MÉLISANDE.** Upshaw, Denize, D. Croft, White / Burchinal, Lloyd. Dir.: J. Levine. Dir. esc.: J. Miller. 3, 8, 13, 17, 20/IV.
- RIGOLETTO.** Shin, White, Giordani, Nucci, Lloyd. Dir.: N. Santi. Dir. esc.: O. Schenk. 6, 10, 14, 18, 21/IV.
- GIULIO CESARE.** McNair, Larmore, Blythe, Daniels, Asawa. Dir.: J. Nelson. Dir. esc.: J. Copley. 28/IV.
- **Palermo**
- **Teatro Massimo**
Teli: (+39) 0916053111
Fax: (+39) 0916053324
www.teatromassimo.it
- ERWARTUNG / LA VOIX**
HUMAINE. Kabaivanska. Dir.: S. A. Reck. Dir. esc.: G. B. Corsetti. 3, 5, 7, 9, 12, 14/III.
- L'ITALIANA IN ALGERI.**
Scalchi / Marchi, Alaimo / Romero. Dir.: S. Mercurio. Dir. esc.: M. Scaparro. 25, 28, 29, 30/III - 1, 2, 4, 6/IV.
- WERTHER.** La Scola, Svab, Ganassi, Marrucci / Patalini, Mancini / Giordano. Dir.: R. Giovaninetti. Dir. esc.: B. Montresor. 26, 27, 28, 29, 30/IV - 2, 3, 5, 7/V.
- **París**
- **Opéra National**
Teli: (+33) 836697868
Fax: (+33) 144731374
www.opera-de-paris.fr
- GUERRA Y PAZ (Prokofiev).** Gouniakova, Mamsirova, Kit, Giffrey, Obratzsova. Dir.: G. Bertini. Dir. esc.: F. Zambello. 1, 4, 8, 11/III (O. Bastille).
- L'ITALIANA IN ALGERI.** Kasarova, Flórez, Sigmundsson, Fischer, Trullu, Smith, Antoniozzi. Dir.: E. Pidò. Dir. esc.: A. Serban. 4, 6, 9, 12/III (Palais Garnier).
- CARMEN.** Borodina, Haidan, Mills, Winbergh, Chaignaud. Dir.: N. Järvi. Dir. esc.: A. Arias. 29/II - 3, 7, 10, 14, 17, 21, 23, 26, 30/III (O. Bastille).
- LES CONTES D'HOFFMANN.** Wagenführer, Kirchschrager / Haidan, Ramey, Sénéchal, Dessay / Rancatore, Rost. Dir.: J. Conlon. Dir. esc.: R. Carsen. 20, 24, 27, 31/III - 6, 9, 12, 15, 19, 22/IV (O. Bastille).
- LA TRAVIATA.** Gallardo-Domás, Vargas, Frontali. Dir.: M. Benini. Dir. esc.: J. Miller. 17, 20, 23, 26, 29/IV - 3, 6, 9, 13/V.
- **Théâtre du Châtelet**
Teli: (+33) 140282828
Fax: (+33) 142368975
www.chatelet-theatre.com
- MITRIDATE, REDIPONTO.** Orgonasova / Zhang, Sabbatini / Kaasch, Frittoli / Mulhern, Asawa. Dir.: C. Rousset. Dir. esc.: J.-P. Vincent. 23, 26, 27, 29, 30/III - 5, 8/IV.
- IL CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE (Rota).** Laho, Félix, Franceschetto, Stanisci, Giossi, Galois, Steiger. Dir.: E. Plasson. Dir. esc.: N. Joel. 17, 19, 21, 23, 25/III (en italiano) y 18, 22, 24, 26/III (en francés).
- HAMLET.** Dessay / Petibon, Hampson / Tézier, Van Dam, De Young, Kunde / Laho. Dir.: M. Plasson. Dir. esc.: N. Joel. 21, 23, 25, 26, 28, 30/IV - 2/V.
- **Turín**
- **Teatro Regio**
Teli: (+39) 0118815246
Fax: (+39) 0118815214
www.edibit.it/regio
- LUCIA DI LAMMERMOOR.** Ciofi / Forte, Ballo / Filianoti, Servile / Vitelli, Papis / Kovacs. Dir.: K. L. Wilson / F. M. Carminati. Dir. esc.: F. Esposito. 1, 2, 5/III.
- ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE.** Raimondi, Zennaro, Comencini, Morini. Dir.: B. Bartoletti. Dir. esc.: J. Cox. 21, 23, 26, 29/III - 2, 5/IV.
- FEDORA.** Freni / Baldolini, Scarabelli, Larin / Palombi / Domingo. Dir.: S. Ranzani. Dir. esc.: L. Puggelli. 12, 16, 18, 19, 27, 29, 30/IV - 3/IV.
- **Venecia**
- **PalaFenice**
Teli: (+39) 0415210161
Fax: (+39) 041786580
web.tin.it/la_fenice/entrata.html
- MANON LESCAUT.** Fantini / Houben, Garra, Palombi, Gambina. Dir.: Y. Ahronovitch. Dir. esc.: P. Constant. 24, 26, 28, 30/III - 1/IV.
- **Viena**
- **Wiener Staatsoper**
Teli: (+43) 1514442960
Fax: (+43) 1514442980
www.wiener-staatsoper.at
- Parma**
- **Teatro Regio**
Teli: (+39) 0521218678
Fax: (+39) 0521206156
- DINORAH.** Schneider, Previati, Mei, Spotti, Secchi. Dir.: M. Liljefors. Dir. esc.: G. Gallione. 5, 7, 8, 12/III.
- IDOMENEO, REDICRETA.** Kerl, Dilcheva, Passow, Kunz, Kalpers, Abete. Dir.: T. Hengelbrock. Dir. esc.: P. Halmen. 17, 19/III.
- LA BOHÈME.** Jonata, Blancas Gulín, Machado, Damiani / Giossi, Accurso. Dir.: D. Lipton. Dir. esc.: F. Zambello. 13, 14, 15, 16, 18/IV.
- **Roma**
- **Teatro dell'Opera**
Teli: (+39) 0648160255
Fax: (+39) 064881755
- LE JONGLEUR DE NOTRE DAME.** Gasdia, Giordano, Gagliardo, Ghiaurov, Surjan. Dir.: G. Gelmetti. Dir. esc.: G. De Monticelli. 1, 2, 4, 6, 8, 9, 12, 13, 14/IV.
- **San Diego**
- **San Diego Opera**
Teli: (+1) 6192327636
Fax: (+1) 6192316915
www.sdopera.com
- DON GIOVANNI.** Furlanetto, Riedel, Dorn, Cabot, James, Dale, Anisimov. Dir.: L. Hager. Dir. esc.: M. Hampe. 1, 4, 7, 9, 12/IV.
- A STREETCAR NAMED DESIRE (Previn).** Woods, Futral, Okerlund, Griffey, Guzman, Sikon. Dir.: K. Keltner. Dir. esc.: C. Graham. 22, 25, 28, 30/IV.
- **Toulouse**
- **Théâtre du Capitole**
Teli: (+33) 561631313
www.theatre-du-capitole.org
- PALESTRINA.** Banse, Koch, Weiki, Simic, Grundheber. Dir.: P. Schneider. 5, 9/III.
- MADAMA BUTTERFLY.** Mescheriakova, P. Dvorsky, Daniel. Dir.: S. Soltész. 4/III.
- HERODIADE.** Gustafson, Baltsa, Andreiev, Tichy, Smilek. Dir.: R. Giovaninetti. 6, 8/III.
- CAVALIERIA RUSTICANA / PAGLIACCI.** Meier, Stoyanova, Lotric, Tichy, Larin. Dir.: A. Fagen. 10, 14/III.
- IDOMENEO.** Brunner, Ziesak, Diener. Dir.: B. De Billy. 15/III.
- RIGOLETTO.** Loukianetz, Giordani, Michaelis-Moore. Dir.: J. Märkl. 16, 19/III.
- LES CONTES D'HOFFMANN.** Petibon, Gustafson, Halmal. Dir.: B. De Billy. 17, 20/III.
- TANNHÄUSER.** Denoke, Rydl, Meier, Seiffert, Brendel. Dir.: P. Schneider. 22, 26, 30/III.
- OTELLO.** Pieczonka, Johansson, Bruson. Dir.: S. Soltész. 27/III - 1, 4/IV.
- WOZZECK.** Polaski, Zednik, Grundheber, Mazzola. Dir.: M. Boder. 25, 28, 31/III.
- ERNANI.** Gruber, Armiliato, C. Álvarez, Silins. Dir.: P. Carignani. 13, 18/IV.
- DAS RHEINGOLD.** Lipovsek, Merbeth, Tomlinson, Silvasti. Dir.: D. Runnicles. 29/III.
- DIE WALKÜRE.** Meier, Elming, Schnaut, Lipovsek, Tomlinson. Dir.: D. Runnicles. 2/IV.
- SIEGFRIED.** Schnaut, Kruse, Tomlinson, Zednik. Dir.: D. Runnicles. 8/IV.
- GÖTTERDÄMMERUNG.** Schnaut, Merbeth, Lipovsek, Kruse, Salminen, Weber. Dir.: D. Runnicles. 16/IV.
- **Washington**
- **The Washington Opera**
Teli: (+1) 2022952400
www.dc-opera.org
- GIULIO CESARE.** Genaux, Hong, Krull, Oliver, Keen. Dir.: W. Crutchfield. Dir. esc.: J. Pascoe. 2, 4, 9/III.
- TOSCA.** Haddock / Portilla, Gorchakova / Patterson, . Dir.: H. Fricke. Dir. esc.: F. Corsaro. 5, 7, 10, 14, 16, 18/III.
- OTELLO.** Cura / De Nolfo, Dessì, Díaz. Dir.: P. Domingo. Dir. esc.: S. Frisell. 1, 3, 6, 8, 11, 13, 15, 19/III.
- **Zurich**
- **Opernhaus**
Teli: (+41) 2686666
Fax: (+41) 2686555
www.kulturinfo.ch/Theater/opernhaus.html
- DIE FLEDERMAUS.** Oprisanu, Nadelmann, Rey, Beczala, Seiffert. Dir.: N. Harnoncourt. Dir. esc.: J. Flimm. 3, 12/III.
- COSÌ FAN TUTTE.** Bartoli, Nikiteanu, Mei, Widmer, Saccà, Chausson. Dir.: N. Harnoncourt. Dir. esc.: J. Flimm. 1, 5, 7, 9, 11, 14/III.
- LUIA MILLER.** Mosuc, Kaluza, Shicoff, Polgár, Pons, Chausson. Dir.: B. Bartoletti. Dir. esc.: R. Carsen. 4, 8, 12, 16/III.
- LA CENERENTOLA.** Bartoli, Masuc, Saccà, Widmer, Chausson, Polgár. Dir.: A. Fischer. Dir. esc.: C. Lievi. 17, 19, 24, 26/III.
- ORPHÉE ET EURYDICE (Gluck)**
Orgonasova, Magnuson, Van der Walt. Dir.: W. Christie. Dir. esc.: L. Cavani. 18, 21, 23, 25, 28, 30/III - 1/IV.
- LUCIA DI LAMMERMOOR.** Mosuc, Araiza, Zancanaro, Scorsin. Dir.: P. Carignani. Dir. esc.: R. Carsen. 31/III.
- ANNA BOLENA.** Gruberova, Kasarova, Polgár, Macías, Widmer. Dir.: P. Carignani. Dir. esc.: G. C. Del Monaco. 2, 5, 9, 12, 16, 19, 24, 28/IV.

95.1 FM

Pasión por la música **Pasión por los negocios**



R A D I O

INTERECONOMÍA

95.1 FM • M A D R I D

www.intereconomia.com

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES



HUBLLOT

A SENSATIONAL FEELING



LA ATRACTIVA SEDUCCIÓN DE SUS PIEDRAS PRECIOSAS
MONTADAS EN UNA BELLA CAJA IMPERMEABLE HASTA 50 METROS,
CON BRAZALETE REALIZADO EN SUAVE CAUCHO NATURAL.
HUBLLOT: CLÁSICO Y REVOLUCIONARIO, DESLUMBRANTE PERO DISCRETO.
DISPONIBLE EN ORO Y ACERO Y ORO.

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

MDM
GENEVE

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

El número y el nivel de los concesionarios HUBLLOT satisfacen la exclusividad de su clientela.

Para más información dirigirse a **DIARSA** Corazón de María, 2. Edificio Torres Blancas. 28002 MADRID. Teléf.: 91 519 56 83.