



1. sensualitat 2. elegància 3. singularitat 4. fascindició 5. força 6. emoció 7. B

BAGÜES

La Rambla, 105
Tel. 93 481 70 50
Pg. de Gràcia, 41
Tel. 93 216 01 74

Bagües-Masriera
Joiers des de 1839
info@bagues.es

Gran Teatre del Liceu 2000-2001



Gran Teatre del Liceu



Compañía
Nacional d
e Danza

Compañía Nacional de Danza

(Director artístico Nacho Duato)

Romeo y Julieta

Ballet en cuatro actos y nueve escenas
(Versión en dos actos)

Libreto de Serguei Radlov, Adrian Piotrovsky, Leonid Lavrovsky y Serguei Prokofiev,
basado en la obra de William Shakespeare

Música de Serguei Prokofiev
Coreografía de Nacho Duato



Compañía Nacional de Danza

Director Artístico Nacho Duato



Jueves, 12 de julio, 20.30 h
Viernes, 13 de julio, 20.30 h
Sábado, 14 de julio, 17.00 h
Sábado, 14 de julio, 22.00 h
Domingo, 15 de julio, 17.00 h

Índice

8

Reparto

10

Mi Romeo y Julieta

14

Resumen argumental

20

Romeo y Julieta

28

De Ovidio a Cranko

36

El triunfo de la voluntad sobre los condicionamientos

50

Biografías

61

Grabaciones

65

Cronología liceísta

67

Próximas funciones

Romeo y Julieta

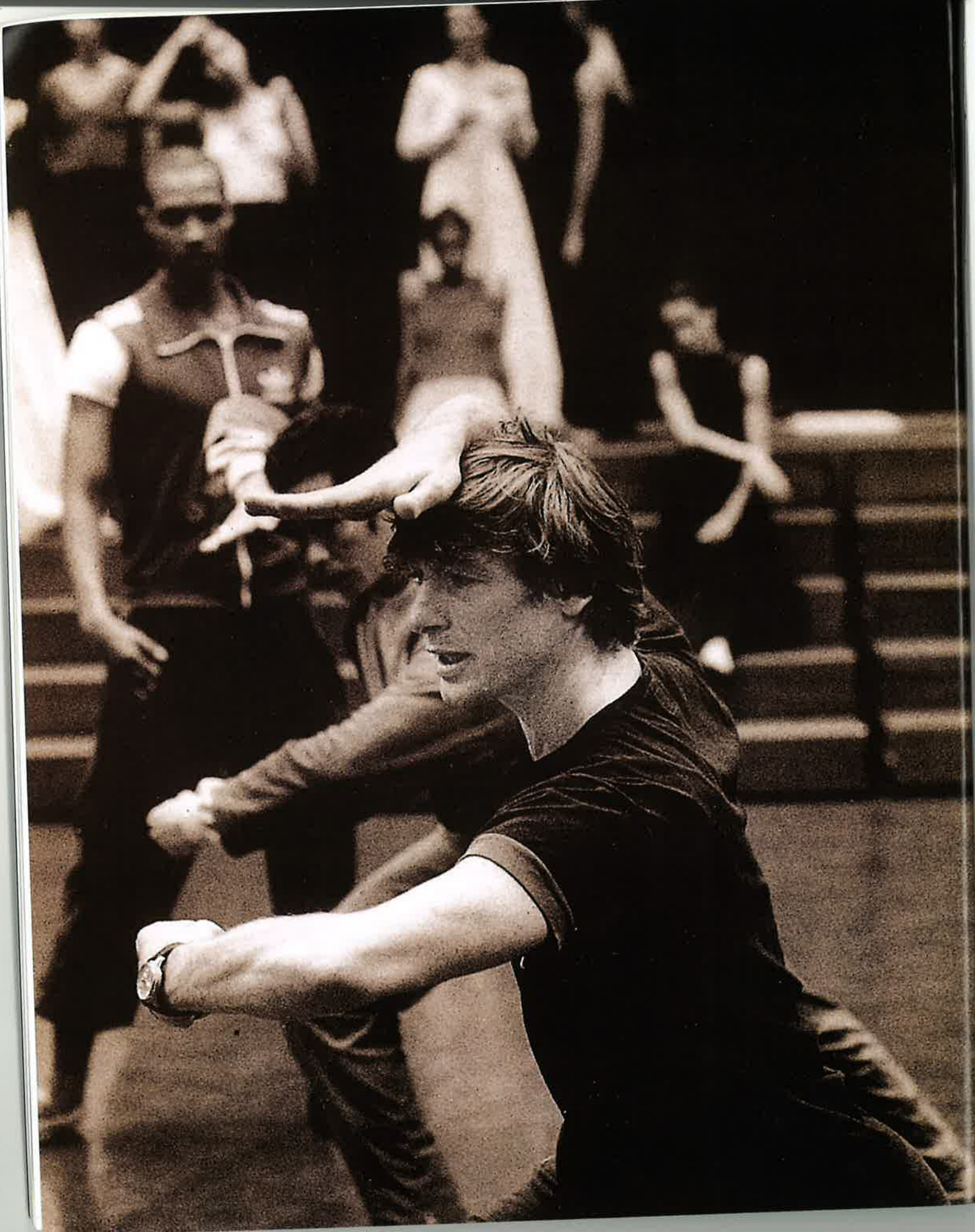
Julieta	Mar Baudesson Cristina Hortigüela (14 [tarde] y 15 de julio)
Romeo	Ivano Rossetti Rafael Rivero (14 [tarde] y 15 de julio)
Sra. Capuleto, madre de Julieta	Lesley Telford
Sr. Capuleto, padre de Julieta	Thomas Klein
uriente del príncipe, amigo de Romeo	Luis Martín Oya
Tibalt, sobrino de la Sra. Capuleto	Patrick de Bana
Nodriza, criada dels Capuleto	Yoko Taira
ris, joven noble, pariente del príncipe	Olivier Lucéa
Benvolio, sobrino de Montesco	
y amigo de Romeo y Mercutio	Sebastien Mari
Capuletos	Tamako Akiyama, Luisa María Arias, Liu Balocchi, Ana María López, Rut Maroto, Yolanda Martín, Karen Waldie, Olivier Fourés, Pedro Goucha, Demond Hart, Joel Toledo
Montescos	Iratxe Ansa, Emmanuelle Broncin, Catherine Habasque, Cristina Hortigüela (12, 13 y 14 [noche] de julio), Marina Jiménez (14 [tarde] y 15 de julio), Emilija Jovanovic, Miriam Kerscherman, Amaury Lebrun, Nicolas Maire, Rafael Rivero (12, 13 y 14 [noche] de julio), Ivano Rossetti (14 [tarde] y 15 de julio), Jacek Tisky
Dirección musical	Pedro Alcalde
Coreografía	Nacho Duato
Música	Serguei Prokofiev
e escenografía, vestuario e iluminación	Nacho Duato
Escenografía	Carles Pujol y Pau Rueda (Centre Cultural de Madrid)
Vestuario	Lourdes Frías
Iluminación	Nicolás Fischtel (sobre un primer boceto de Miguel Ángel Camacho)
Realización de escenografía	Talleres del Centre Cultural Sant Cugat
Realización de vestuario	Sastrería del CND

trenada el 8 de enero de 1998 en el Palacio de Festivales de Cantabria de Santander

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Concertino **Ondrej Lewitt**

Director artístico	Nacho Duato
Bailarines principales	Mar Baudesson, Emmanuelle Broncin, Catherine Habasque, Ruth Maroto, Lesley Telford, Karen Waldie, Thomas Klein, Patrick de Bana, Demond Hart, Rafael Rivero
Primeros bailarines	Africa Guzmán, Luis Martín Oya
Cuerpo de baile	Tamako Akiyama, Iratxe Ansa, Luisa Mª Arias, Liu Balocchi, Cristina Hortigüela, Emilija Jovanovic, Miriam Kerscherman, Ana María López, Yolanda Martín, Olivier Fourés, Pedro Goucha, Amaury Lebrun, Olivier Lucéa, Nicolas Maire, Sebastien Mari, Ivano Rossetti, Joel Toledo, Jacek Tyski
Coordinador artístico	Kevin Irving
Asistente del director artístico	Carlos Iturrioz
Repetidora	Yoko Taira
Maestra	Irena Milovan
Pianista	Víctor Rodríguez Matos
Producción	Isabel Sánchez
Difusión	Maite Villanueva
Administración	Carmen Arranz
Equipo de administración-producción	Martina Ballestero, José Antonio Beguiristáin, Lola Revilla, Sonia Sánchez, Cristina Rey-Stolle, Alexandra Scott, Luis Tomás Vargas, Mercedes Zazo
Regidor	Javier Martínez
Maquinaria	Marcelo Suárez, Luis García, Tomás Charte
Electricidad	Lucas González, Juan Carlos Gallardo
Audiovisuales	Jesús Santos, Pedro Álvaro, Ignacio Rodríguez, Javier Cabellos, Rafa Giménez
Almacén	Reyes Sánchez
Sastra en gira	Ismael Aznar (Jefe de Sastrería), Mª Paz Pérez
Utilería	Sagrario Martín, Mª Luisa Zapatero
Masajistas	Valeriana Bon
Mantenimiento	José Luis Mora
Recepción	Mateo Martín, Francisco Manzanera Ana Galán, Miguel Ángel Cruz, Teresa Morató



Página anterior:
Nacho Duato durante un
ensayo de *Romeo y Julieta*.

Mi *Romeo y Julieta*

El 8 de enero de 1998 estrené en Santander, con la Compañía Nacional de Danza, *Romeo y Julieta*, ballet en dos actos, sobre música de Serguei Prokofiev. Procuré que la coreografía se ciñera fielmente al drama de Shakespeare, pero, sobre todo, intenté montarla sobre la partitura de Prokofiev.

El concepto general de la obra en cuanto a escenografía, vestuario e iluminación partió de mi idea original, si bien tuve la enorme suerte de contar para su realización con maravillosos colaboradores como son: Lourdes Frías para el diseño del vestuario, Pablo Rueda y Carles Pujol, del equipo de talleres del Centre Cultural Sant Cugat, para el diseño y la realización de la escenografía, y Nicolás Fischtel para el diseño de luces, sobre un primer trabajo de Miguel Ángel Camacho.

Romeo y Julieta supone sin duda un reto para mí como coreógrafo, así como para todos los implicados en su realización. Mar Baudesson e Ivano Rossetti encabezan el reparto como Julieta y Romeo. La idea de realizar un ballet sobre el drama de Shakespeare me ha perseguido durante muchos años. Pero no me decidí a dar este importante paso en mi carrera hasta el momento en que, después de haber estrenado más de cuarenta coreografías —muchas de las cuales tengo hoy la satisfacción de ver representadas por muchas compañías extranjeras— pude contar con un elenco de bailarines dentro de la Compañía Nacional de Danza en perfecta sintonía con mi línea artística.

El tema de Romeo y Julieta ha sido tratado por numerosos coreógrafos, incluso al margen de la música de Prokofiev. En mi caso he querido dar un enfoque más humanista a la historia de los amantes de Verona, acercándola de alguna manera –siempre a través del movimiento– al hombre contemporáneo. Mi trabajo se centra en la expresión del drama de Shakespeare a través de danza en sí misma, intentando despojar la obra de todo lo superfluo que pudiera relegar a un plano secundario lo que siempre ha sido mi prioridad: la expresión a través del movimiento. Intento producir un lenguaje directo y humano, de modo que la historia conmueva rápidamente, desarrollándose con creciente interés hasta su trágico final.

Este *Romeo y Julieta* no quiere quedarse en la anécdota particular de aquellos dos amantes, sino que quiere hablar al espectador de algo más universal, que siempre estuvo en el drama de Shakespeare: la historia que nos cuenta cómo la pasión y el amor pueden vencer terribles obstáculos, superando muros de odio e incompreensión que se alzan a veces entre los seres humanos. Pretende ser, pues, una coreografía que, aunque inspirada en una historia del pasado, hable al hombre contemporáneo de su propia realidad.

NACHO DUATO

Página siguiente:
Emmanuelle Béart y
Luis Martín Oja en un momento
de *Romeo y Julieta*.

Fondo:
William Shakespeare (1623).



Resumen argumental

*«En la bella Verona, donde situamos la escena,
dos linajes, semejantes en dignidad,
reemprenden por viejas rencillas luchas nuevas,
y se ensangrentan las manos de los ciudadanos.*

*De los fatales cuerpos de los dos enemigos,
toman vida unos amantes de mala estrella.*

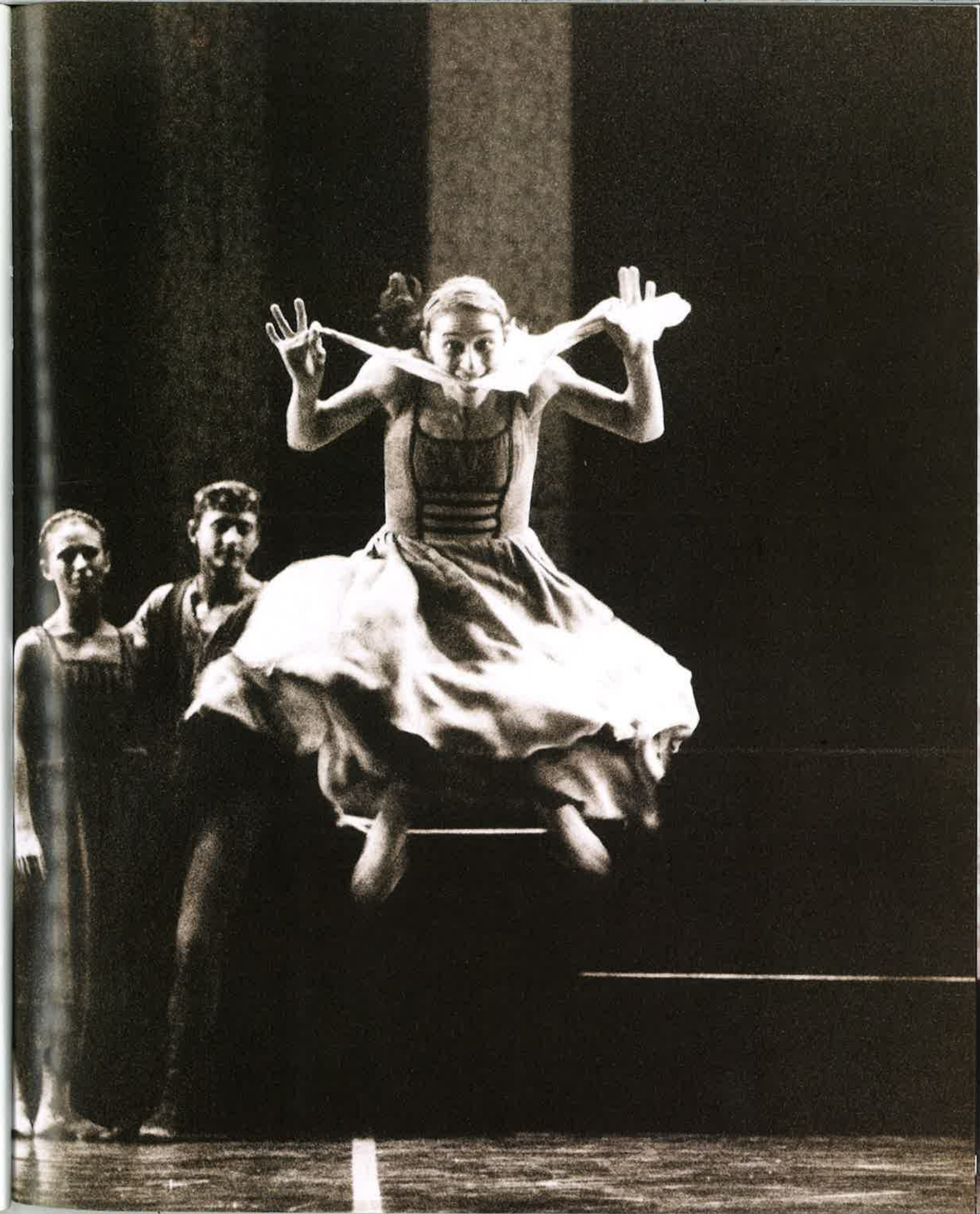
*Su destino desventurado sepulta,
con la propia muerte, el odio de los padres.*

*Su amor, señalado por la muerte, y el viejo furor paterno
(al que sólo la desgracia de sus hijos puede poner fin)
componen el argumento de nuestra obra.*

*Si nos escucháis atentos, allá donde haya defectos
nuestro esfuerzo procurará repararlos»*

WILLIAM SHAKESPEARE
(Prólogo de *Romeo y Julieta*)
Traducción: Salvador Oliva

Página siguiente:
Emmanuelle Broncin
en *Romeo y Julieta*.





ACTO I

Romeo, hijo de Montesco, abandona a sus amigos llevado por el amor de una joven doncella. A medida que avanza el día, la gente del pueblo se reúne en la plaza del mercado. Repentinamente, surge un altercado entre Tibalt, sobrino de Capuleto, y los amigos de Romeo. Capuletos y Montescos son enemigos declarados y pronto surge la lucha que sólo cesa con la aparición del Príncipe de Verona, quien ordena finalizar el enfrentamiento.

Julietta, jugando con el ama, es interrumpida por sus padres, el señor y la señora Capuleto. Ellos le presentan a un joven noble que ha pedido su mano en matrimonio: Paris.

Arriba:
Arlequines de *Romeo y Julieta*.

Página siguiente:
Mar Baudesson e Ivano Rossotti
en *Romeo y Julieta*.



«Romeo y Julieta están destinados a inspirar una profunda admiración por la transformación que con su amor han sido capaces de realizar en un espacio tan corto de tiempo: cuatro días justos»

SALVADOR OLIVA
Prólogo a *Romeo y Julieta*

Los invitados llegan al baile, en casa de los Capuleto. Romeo, disfrazado con una máscara, se introduce en la fiesta. Mercutio, al darse cuenta de que Romeo queda prendado de Julieta, intenta distraer la atención de Tibalt quien, al reconocer a Romeo, le ordena abandonar el baile.

Capuleto interviene y evita el enfrentamiento.

Julieta, incapaz de conciliar el sueño, sale al balcón pensando en Romeo, cuando de repente él aparece en el jardín. Se confiesan su mutuo amor.

A C T O I I

Fiesta en el mercado. La gente del pueblo se divierte. Sin embargo, Romeo, melancólico, sólo puede pensar en Julieta y sueña con el día en que pueda verse casado con ella. Mientras, el ama se abre camino a través de la multitud en busca de Romeo para entregarle una carta de Julieta. Él lee que su amada consiente en convertirse en su esposa.

Los amantes se casan en secreto.

En el mercado, Tibalt lucha con Mercutio y lo mata. Romeo venga la muerte de su amigo y es mandado al exilio.

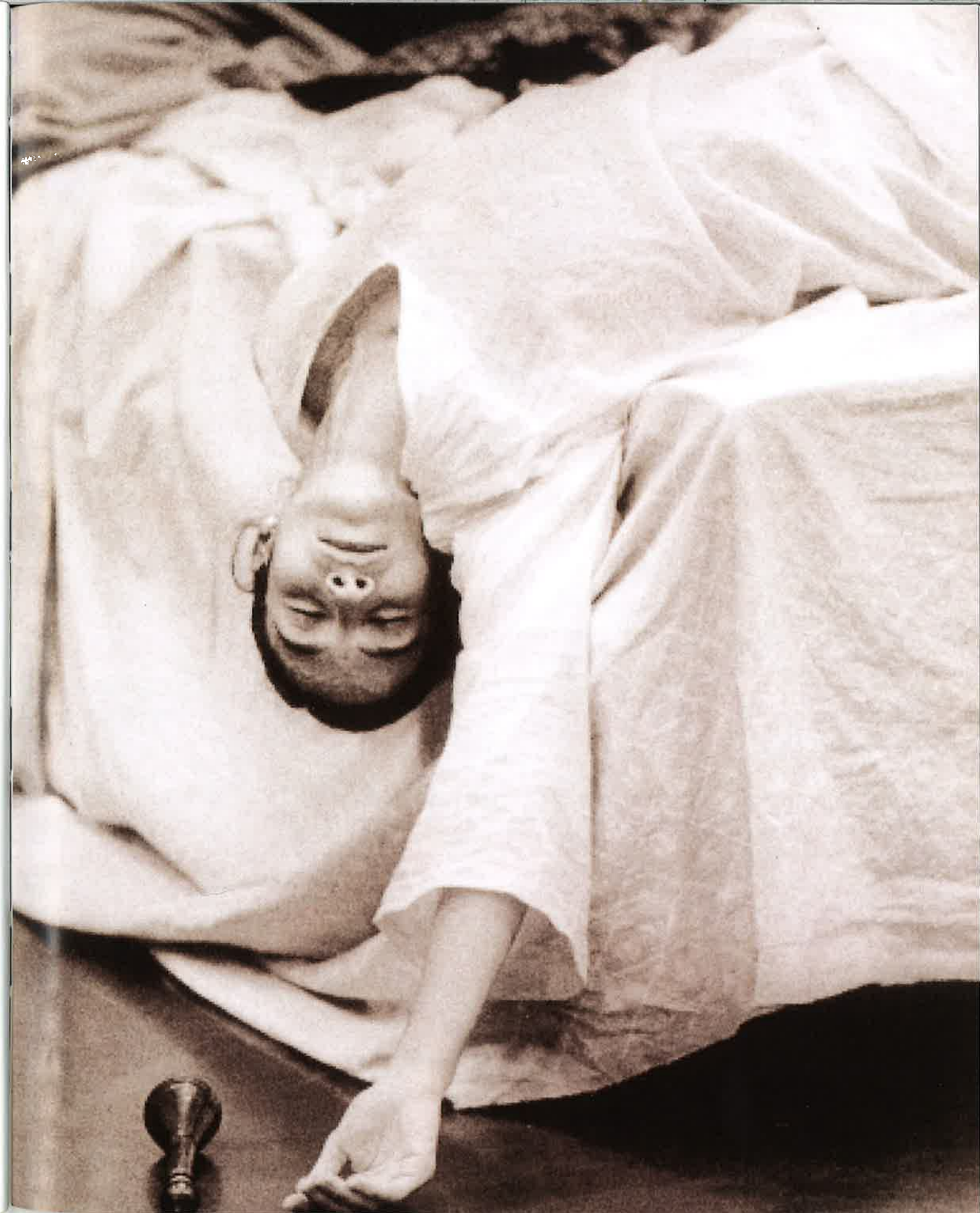
Por fin los amantes pueden entregarse el uno al otro antes de que Romeo deba partir hacia Mantua. La nodriza advierte a Julieta de que sus padres tienen planeado casarla con Paris. Pero ésta se niega. El padre de Julieta se encoleriza y ella huye a ver a Fray Lorenzo. Este ofrece a Julieta una poción que la hará parecer muerta. Supuestamente, sus padres, al creer a su hija muerta, la enterrarán en la tumba familiar. Mientras, Romeo, advertido por Fray Lorenzo, regresará para llevársela lejos de Verona.

Esa noche, Julieta da su consentimiento para casarse con Paris. A la mañana siguiente encuentran su cuerpo, aparentemente sin vida.

Romeo, que no ha recibido el mensaje de Fray Lorenzo, regresa a Verona consumido por la pena de creer a Julieta muerta.

Se introduce en la cripta, y se encuentra con Paris, al que mata.

Inmediatamente ingiere una poción venenosa. Julieta despierta y, al ver a su esposo sin vida se da muerte con una daga. Los dos amantes, al fin, funden sus destinos en la muerte. El dolor de tal pérdida logra unir a los Montescos y Capuletos.

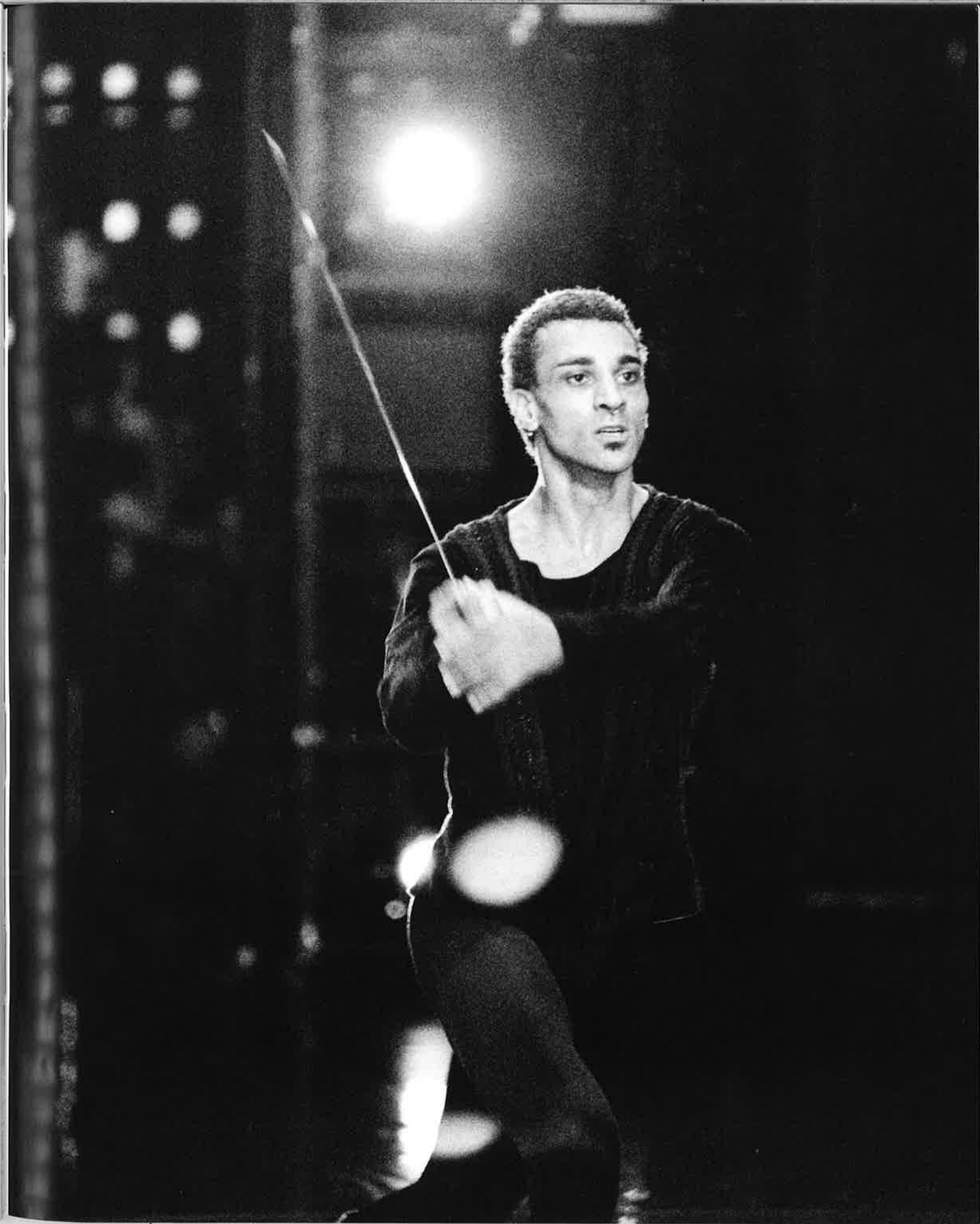


Romeo y Julieta

Amor y muerte, pasión y dolor, destila el ballet Romeo y Julieta de Nacho Duato. El 8 de enero de 1998 el bailarín y coreógrafo valenciano cumplió 41 años, y lo celebró estrenando en el Palacio de Festivales de Cantabria, en Santander, su versión sobre el célebre drama de William Shakespeare.

Página siguiente:
Patrick de Bana,
en la coreografía de
Romeo y Julieta.

Con la partitura que Serguei Prokofiev compuso durante el verano de 1935 y que interpretó la Orquesta Sinfónica de Bohemia dirigida por Pedro Alcalde, y bailada magníficamente por la Compañía Nacional de Danza (CND) —la formación que Duato dirige desde 1980—, este estreno se convirtió en el símbolo de la madurez creativa alcanzada por su autor. Para Nacho este ballet era su primera coreografía de larga duración, 120 minutos, y la número 34 en su carrera profesional.





Arriba:
Jacopo de' Barbari?
Pintura (sin título) encontrada detrás
de un retrato de un caballero alemán.

Página siguiente:
Mar Baudesson e Ivano Rossetti.

La fascinación que sobre el coreógrafo ejerce la obra del escritor inglés, se remonta a los años de su juventud, cuando en el cine Odeón de Valencia vio tres veces en el mismo día la versión cinematográfica que el director italiano Franco Zeffirelli realizó sobre *Romeo y Julieta*, quedando seducido por la densidad emotiva del argumento y su universalidad del amor y la muerte. La misma seducción que Nacho proyecta sobre el público con este intenso trabajo.

Este ballet encierra la depuración del estilo creativo de Duato, iniciado en 1983 con *Jardí Tancat*, su primera coreografía. Desde entonces el artista ha ido absorbiendo y depurando las influencias y vivencias que ha mantenido con los eminentes coreógrafos que han marcado su carrera profesional, tales como Maurice Béjart, Alvin Ailey, Birgit Cullberg, Mats Ek, Jirí Kylián, Christopher Bruce, Hans van Manen, William Forsythe y Ohad Naharin, hasta alcanzar su propia personalidad. Una personalidad que se dibujó en *Cor Perdut* (1989) y *Lamento* (1990), tomó cuerpo en *Tabulae* (1994), *Ecos* (1994) y *Cero sobre cero* (1995) hasta cristalizarse en *Por Vos Muero* (1996) y que después con pulso firme ha seguido evolucionando hasta lograr el brillante estudio sobre Bach *Multiplidad. Formas de silencio y vacío* (1999), que se presentó en el Gran Teatre del Liceu en enero de 2000.

El atractivo del vocabulario coreográfico de Nacho Duato reside en que desnuda el gesto de cualquier artificio externo y lo convierte en algo puro y elegante, lleno de expresividad. Logra imprimir fuerza y dinamismo a los fragmentos de grupo, herencia directa de su maestro Kylián. Pero cuando alcanza su mayor calidad creativa es cuando se vacía en los pasos a dos. Aquí entabla ese diálogo íntimo que le ha permitido desarrollar un personal lenguaje.

Sus trabajos poseen, en el plano intelectual, la fuerza y la fluidez de movimiento de Ek, la riqueza de Kylián y la estilización y distorsión del gesto dinámico de Forsythe. A todo ello se suma su personalidad mediterránea y su aprecio por el gesto telúrico, que quiebra con una línea veloz, de intenso trazo. Su estética es moderna, pero a la vez encierra una gran distinción. Distinción y modernidad se entrecruzan dando como resultado unos espectáculos novedosos y elegantes, que reflejan al hombre contemporáneo.

Por esta razón su versión de *Romeo y Julieta*, es ágil, pasional y humana. Despojada de la anacrónica pantomima que acompaña a



«Mi único amor, nacido
del único odio. Lo he
visto demasiado pronto
y tarde lo he conocido.
Terrible nacimiento el
de mi amor que me hace
amar a mi peor
enemigo»

ROMEO Y JULIETA
(Julieta, acto I, escena V)

otros montajes, se alza en un drama moderno, en el que el amor, como maravillosa sensación desestabilizadora de los sentidos, vence sobre la incompreensión. Nacho Duato, junto a sus colaboradores, también ha ideado los figurines, escenografía e iluminación del espectáculo, en el que juegan un papel relevante, por su elegante sencillez, el sobrio y adecuado vestuario creado por la diseñadora Lourdes Frías a través de 150 figurines.

Unos diseños que no pretenden disfrazar a los bailarines de señores medievales, sino únicamente vestirlos con una ropa rica en texturas pero que les permita bailar. Recrean la esencia del traje medieval, a la que suman la sensibilidad del arte mediterráneo y la riqueza del



Arriba:
Mar Baudesson y Yoko Taira.

árabe y bizantino. Lo ostentoso y artificioso queda suprimido. En cuanto a la escenografía construida por Carles Pujol y Pau Rueda del taller del Centre Cultura de Sant Cugat, combina originalidad y simplicidad se trata de un gran panel de madera, que manipulan los propios bailarines y que lo es todo, el balcón de Julieta, su palacio, su cama o los bulliciosos mercados de la bella ciudad de Verona a orillas del río Adigio. Este planteamiento funcional pretende plasmar la

«Picasso comenzó a pintar retratos que tenían varias narices y ojos el día en que sintió que pintar un perfil —o todo un rostro— era mentir. Empezó entonces la búsqueda de una técnica con la cual pudiera capturar una porción más amplia de la verdad. Shakespeare [...] también desarrolló un método que nos permite ver, exactamente en el mismo momento, el aspecto del rostro del hombre y las vibraciones de su mente»

PETER BROOK
«El realismo shakespeariano»
Más allá del espacio vacío

Página 27:
Lesley Telford
como señora Capuleto.

realidad del marco en que se desarrolla la historia, pero sin aparatosos volúmenes o pinturas. El diseño de luces de Nicolás Fischtel, sobre un primer trabajo de Miguel Ángel Camacho, ambienta la oscuridad del medievo, regia en las estancias palaciegas, inquietante en las callejuelas de la ciudad.

Duato ha tenido especial interés en que su montaje no se compare a versiones anteriores tales como la de Frederick Ashton, John Cranko, Kenneth MacMillan, Rudi Van Dantzig, Birgit Cullberg, John Neumeier, Rudolf Nureyev, Maurice Béjart, o a la del catalán Ramon Oller, por citar algunas. Su intención ha sido crear un ballet en que el amor triunfa sobre el mal por la capacidad que tiene este sentimiento para destruir los muros de odio. Le atrae la historia de amor entre los protagonistas, pero prevalece su interés por esa rivalidad entre grupos, que pueden ser dos familias, dos pueblos o dos naciones y cómo el sentimiento puede con todo.

Sería injusto destacar de todo el ballet una escena en concreto, porque cada una tiene su particular encanto. Sin embargo, el baile en casa de los Capuleto, donde se conocen Romeo y Julieta, es coreográficamente y musicalmente uno de los fragmentos más bellos de la obra. Iluminados por dos grandes y suntuosas lámparas, hombres y mujeres recrean una sobria danza de pródigos movimientos y noble ejecución. Las mujeres, elegantemente vestidas con trajes de terciopelo combinados con ricos bordados, interpretan un delicado baile, mientras que unos apuestos hombres las acompañan.

Otro fragmento a señalar es la famosa escena del balcón, a la que el coreógrafo ha dado un ritmo apasionado, huyendo de lo cursi y empañoso. Las ricas frases coreográficas se entrelazan a una velocidad vertiginosa como el palpitar del corazón de sus protagonistas. Y por último resulta impactante la belleza y solemnidad del funeral de Julieta. El negro, en todas sus tonalidades, es el protagonista. Tan sólo dos grandes ramos de flores blancas tienen cabida en el profundo dolor que asola a los Capuleto.

En este ballet humanista Duato ha fomentado en sus intérpretes sus dotes dramáticas, perfilándolas en sus principales protagonistas. No estamos ante un reparto adolescente sino maduro, con una riqueza de registros que potencia al máximo la intensidad del drama.

Mar Baudesson en Julieta es, ante todo, una mujer enamorada y

«Ahora Romeo ama y es amado, el encanto de los ojos a ambos ha hechizado. Ella es para él la presunta enemiga y él para ella el cebo de un anzuelo hostil. Siendo rivales no les será fácil musitarse al oído su amor. Y ella tendrá aún más dificultades para acercarse a su lado. La pasión, pero, les dará fuerzas mitigando los peligros con grandes placeres»

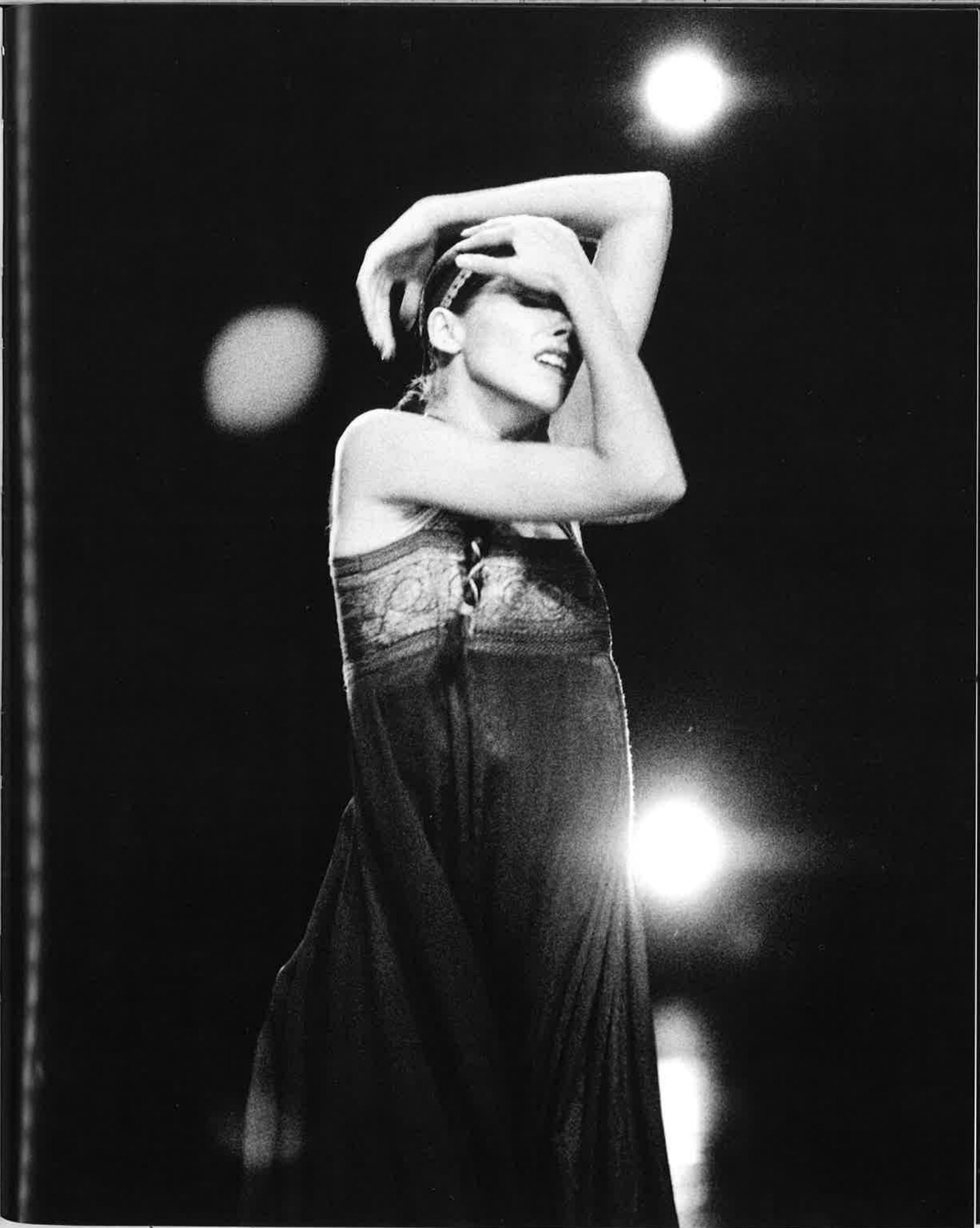
ROMEO Y JULIETA
(Coro, acto II, prólogo)

fuerte que lo sacrifica todo por amor. El cuerpo de Mar encierra todos los secretos de la perfecta técnica y su gesto el de la fuerza interpretativa. Romeo es Ivano Rossetti, un hombre guapo, enamorado y viril. Poseedor de una técnica impecable, encarna a un Romeo vital, un hombre de hoy.

Patrick de Bana ha creado con gran convicción a Tibalt, un joven pendenciero siempre en busca del duelo. Su mirada y su gesto arrogante llenan el escenario. Su fuerte personalidad escénica, su movimiento felino y su nítida ejecución, le convierten en un intérprete excepcional. Luis Martín Oya encarna a un desenfadado Mercutio, que demuestra su depurada técnica en sus virtuosos solos. Yoko Taira es una entrañable nodriza, tal como la describiera Shakespeare, una mujer joven que vive con interés el despertar del amor de Julieta. Los elegantes Lesley Telford y Thomas Klein, en los autoritarios padres de Julieta, logran con sus espléndidas intervenciones dar a sus personajes un dimensión épica.

Romeo y Julieta es un éxito de Nacho Duato, pero también de toda la Compañía Nacional de Danza, que bajo su dirección se ha convertido en una de las mejores formaciones internacionales.

CARMEN DEL VAL



De Ovidio a Cranko

El mito de los amantes de Verona se arrastra por la historia de la literatura, del teatro, del cine, de la ópera y de la danza desde comienzos de la era cristiana y encontró tanto en Shakespeare como en Prokofiev a dos de sus máximos cultivadores. Con ellos, Romeo y Julieta se hicieron más inmortales que nunca.



William Shakespeare (1564-1616) escribió su obra más popular, *Romeo y Julieta*, en 1591 o 1595. La catástrofe, marcada en esta pieza más por la fatalidad que por sus protagonistas, de morbosas escenas como la de la tumba, fascinó a los románticos, pero la obra no fue coreografiada hasta entrado el siglo XX. Pero Shakespeare no fue el primero ni el único que se ha inspirado en el drama de los amantes de Verona, un mito que tiene múltiples antecedentes, desde los tiempos en que se narraban los amores

A la derecha:
Bailarines de la compañía en una
escena de *Romeo y Julieta*.

Abajo:
Retrato de William Shakespeare.



«*Shakespeare es como el carbón. Uno sabe cómo fue todo el proceso de los bosques prehistóricos, cómo desaparecieron, cómo se conformó el terreno y cómo puede ahora rastrearse la historia de su nacimiento; pero el sentido pleno, el sentido total y absoluto de un pedazo de carbón, para nosotros, empieza y termina cuando ese pedazo de carbón entra en combustión, dándonos la luz y el calor que necesitamos*»

PETER BROOK

«Shakespeare es un pedazo de carbón»
Más allá del espacio vacío

clandestinos de Píramo y Tisbe en *Las metamorfosis* de Ovidio, pareja que el autor isabelino conocía muy bien y que parodia con genialidad en su *Sueño de una noche de verano*.

Éfeso estableció, sin embargo, la genealogía del mito de Romeo y Julieta en *Los amores de Habracomés y Anthia*; a ella le siguen muchas narraciones, como *La storia di due nobile amanti* (1524) de Luigi da Porto, una obra fundamental en esta temática, ya que no sólo traslada la historia desde Siena a Verona —situándola cerca del año 1300—, sino que rebautiza a los protagonistas originales del mito, Gianozza y Mariotto, con los nombres que se harían inmortales, Julieta y Romeo.

Teatro, cine, ópera

Shakespeare conoció la historia gracias a William Broocke, autor de *The tragical History of Romeo and Julieta* (1562), pero el célebre creador de *Macbeth* y *Otelo* tampoco fue ni el primero ni el único en llevar al escenario transformada en obra de teatro esta apasionante historia. Lope de Vega escribió *Castelvines y Monteses*, mientras que Francisco de Rojas-Zorrilla eternizó a los jóvenes amantes en *Los bandos de Verona*; en Italia, Luigi Groto los incluyó en *L'Ariadna* (1578), además de la versión dieciochesca de Luigi Scevola. El alemán Christian Felix Weisse y el francés Jean-François Ducis también optaron por esta genial tragedia para dramatizarla.

Con el nacimiento del siglo XX, Romeo y Julieta también quedaron impresos en fotogramas, en 1912, encarnados por Godefrey Tearle y Mary Malone. De entre las muchas películas que ha inspirado este vivísimo mito caben destacar las de George Cukor (1936), Renato Castellani (1953), Jiri Weiss (1959), Elia Kazan (1961) y Franco Zeffirelli (1968), sin olvidar el ballet filmado (Paul Zcinner, 1966, con Rudolf Nureyev y Margot Fonteyn, y Lev Arnstam, 1954, con Galina Ulanova y Yuri Jdanov, premiada en Cannes en 1955) y una adaptación que también se convertiría en mítica, *West Side Story* (1961), un film de Robert Wise con coreografías de Jerome Robbins y música y libreto de Leonard Bernstein.

«*Al pensamiento, mucho más rico de sentido que de palabras, le complace la sustancia y no los ornamentos. Son pobres los que cuentan la riqueza que poseen. Mi amor ha crecido tanto y tanto que no me deja ni contar la mitad de mi tesoro*»

ROMEO Y JULIETA
(Julieta, acto II, escena VI)

Si la comedia musical de Bernstein es la última gran musicalización de *Romeo y Julieta*, el género operístico ya se había encargado de poner la historia en música mucho antes; Nicola Vaccai (*Giulietta e Romeo*, 1825), Vincenzo Bellini (con su célebre *I Capuleti e i Montecchi*, 1830) y Charles Gounod (*Roméo et Juliette*, 1869) son los autores más conocidos de esa docena de creadores que, al igual que el escritor de Stratford-on-Avon, encontraron en las relaciones de los dos infortunado adolescentes un estímulo para realizar una obra de arte intemporal.

Como se ha mencionado, no fue hasta el siglo XX cuando los amantes de Verona convirtieron sus palabras en danza. Serge Diaghilev (1872-1929), el creador de los decisivos Ballets Rusos, se propuso en 1925 atesorar en su repertorio esta fascinante historia intentando al mismo tiempo construir un espectáculo inglés al cien por cien. Por ello encargó la partitura al compositor británico Constant Lambert, a quien el impetuoso ruso entregó una serie de acuarelas de un anónimo *naïf* para que se inspirara. Diaghilev encomendó un libreto en dos actos a Boris Kochno y quiso que su primer ballet inglés llevara la firma del joven pintor Christopher Wood en los diseños de vestuario y escenografía, pero al final el encargo recayó en Max Ernst y Joan Miró, sin tener en cuenta las protestas del compositor, quien no quería que su música estuviera ilustrada por dos representantes del entonces escandaloso surrealismo. La coreografía fue obra de Bronislava Nijinska, quien fue duramente criticada al intentar reducir la poesía del texto a una mímica realista bastante desesperada. La obra se estrenó en 1926 en Montecarlo, interpretada en los papeles principales por Serge Lifar y Tamara Karsavina.

El éxito que el nuevo ballet de Nijinska obtuvo en su *première* no se repitió en su presentación parisina, ciudad en la que Louis Aragon y André Breton, los padres del surrealismo, protestaron abiertamente porque consideraron a Miró y a Ernst como traidores a la causa al venderse a la empresa capitalista de Diaghilev: ellos mismos y muchos de sus amigos se infiltraron en el público y armaron tal escándalo la noche del estreno en el Teatro Sarah Bernhardt que el ballet no pudo ofrecerse hasta después de que interviniera la policía.

El triunfo de Prokofiev

La música de Lambert hoy duerme en el olvido, suplantada por la excitante y seductora partitura que Serguei Prokofiev (1891-1953) creó para el *Romeo y Julieta* que Leonid Lavrovsky coreografió en 1938. El compositor ruso —que vivió fuera de su patria entre 1918 y 1934— siempre evitó dejarse llevar por las premisas estéticas imperantes, apostando por una profunda preocupación ética, ya que nunca apartó sus intereses del contexto social de un país y de un pueblo en constante transformación. Nunca se quiso alejar del público, acercándose a la estética de lo simple: «El espíritu de la música contemporánea —declaró— se encuentra en una nueva simplicidad». Desde el neoclasicismo al rechazo a la tradición; desde la inspiración folklórica al individualismo más acérrimo, la música de Prokofiev se caracteriza por su constante vitalidad.

Los primeros contactos del compositor con la danza vinieron también de la mano de Serge Diaghilev, quien, impresionado por su *Concierto para piano*, le encomendó en 1914 un ballet «a la manera de *La consagración de la primavera*» de Stravinsky, inspirado en la protohistoria rusa y de carácter bárbaro. Así nació un prematuramente abortado *Ala y Lolli*, que Diaghilev rechazó al no estar interesado ni en el artificial argumento ni en su música, partitura que Prokofiev después transformaría en la *Suite scythe*. Diaghilev insistía en que el compositor creara un ballet absolutamente ruso; así llegó *Chout*, estrenado en 1921. Después de *Paso de acero*, que cantaba la industrialización de la joven Unión Soviética, la última obra que Diaghilev encargó a Prokofiev fue *El hijo pródigo*, una obra que todavía se mantiene en repertorio gracias a la gran coreografía de Balanchine.

A partir de 1934 Prokofiev se instala más o menos definitivamente en la Unión Soviética, donde escribirá sus tres grandes ballets, la «tragedia clásica» *Romeo y Julieta*, el «cuento de hadas» *La Cenicienta* y

«¿Debo creer que la
etérea muerte de ti se ha
enamorado y que este
monstruo repugnante y
demacrado te guarda en
la oscuridad porque
quiere ser tu amante?
Por tal temor quiero
hacerte compañía y no
salir nunca más de este
palacio de oscura
noche. Me quedaré aquí
dentro con los gusanos,
tus criados»

ROMEO Y JULIETA
(Romeo, acto V, escena III)

el «cuento popular ruso» *La flor de Pedro*, este último estrenado póstumamente. En 1934, la dirección del principal teatro de Leningrado, el Kirov, le propone crear una nueva obra; Prokofiev inmediatamente se decide por una ópera, tomando como base la novela de Pushkin *La hija del capitán*. Sin embargo, y obviando la sugerencia del músico, el director literario del teatro le ofrece tres alternativas para un ballet: *Tristán e Isolda*, *Pelléas et Mélisande* y *Romeo y Julieta*. El compositor acababa de estrenar la música incidental para la shakespeariana *Antonio y Cleopatra*, decantándose por la tragedia del inglés, entonces el dramaturgo de moda en los círculos intelectuales soviéticos. Tanto la intensidad de las pasiones como la línea dramática del texto lo llevaron a escribir una partitura «sinfónica y épica», según sus propias palabras, un gran drama coreográfico que muchos se han aventurado a tildar de «ópera muda» gracias a sus virtudes teatrales. Escrita entre mayo y septiembre de 1935, revisada más tarde, la partitura tardó bastante en ser coreografiada; el Kirov renunció al proyecto por problemas financieros y Prokofiev intenta sin suerte su estreno moscovita al presentar su ballet a la compañía del Bolshoi, donde es rechazado porque la música es tachada de indeseable.

Finalmente, en 1938 el influyente coreógrafo Leonid Lavrovsky comienza a trabajar en el proyecto, aunque no cesa de criticar la música, pidiendo a Prokofiev cambios y más cambios. El compositor se defiende y sólo cede a la hora de disminuir la orquestación —logrando hacerla más transparente— y de agregar fragmentos de obras anteriores, como la «Danza popular» y la «Danza de las mandolinas», convertidas en las variaciones de ambos protagonistas. Más tarde reduce algunos fragmentos de la obra original aprovechando el material en dos suites para orquesta, varias piezas para piano (entre 1936 y 1937) y una tercera suite orquestal (1945).

Romeo y Julieta finalmente fue estrenado en Brno, Checoslovaquia, el 30 de diciembre de 1938, con un éxito clamoroso, triunfo que se

repitió en la *première* en Leningrado el 11 de enero de 1940. A Moscú no llegará hasta seis años más tarde, siempre con coreografía de Lavrovsky y con Galina Ulanova en el papel de Julieta, una de las *primme ballerine* más célebres de su época, famosa por aplicar en la creación de sus personajes el método de Stanislavsky, que profundiza en el carácter del personaje hasta en sus más mínimos detalles. El éxito del ballet de Lavrovsky, conocido fuera de la órbita soviética gracias a la película de Lev Arnstam que el Festival de Cannes de 1955 premió «por su transposición cinematográfica del ballet y por la interpretación de Ulanova», se debió principalmente a la impecable acción dramática propuesta por los intérpretes, aunque la coreografía fue considerada insatisfactoria por muchos especialistas.

Desde su estreno, la obra de Prokofiev ha sido reconocida unánimemente como uno de los grandes ballets clásicos de la historia; abiertamente melódica, estructurada sobre la base de cientos de motivos conductores que ayudan a la caracterización de cada uno de los muchos personajes y al desarrollo de las intrigas, la partitura está salpicada de contrastes —desde los que destacan el mundo adolescente del adulto hasta el que identifica a uno y otro bando—, sin olvidarse del humor y de la adecuada ambientación. La creación de Prokofiev, sin duda una de sus obras maestras, ha seducido desde su estreno a creadores de todas las latitudes, algunos de la talla de Frederick Ashton (para el Royal Ballet), John Cranko (para el Stuttgart Ballet), Kenneth MacMillan (también para el Royal Ballet), Serge Lifar (para la Opéra de Paris), Rudolf Nureyev (para el London Festival Ballet), Choo San Goh (para el Boston Ballet), Angelin Preljocaj (Ballet de la Opéra de Lyon), y un largo etcétera.

PABLO MELÉNDEZ-HADDAD

Página siguiente:
Mar Baudesson e Ivano Rossetti.



El triunfo de la voluntad sobre los condicionamientos

Son los últimos años de la primera década del siglo XX. Serguei Prokofiev, al igual que otros creadores rusos, ha decidido vivir al margen de los acontecimientos políticos de su país en busca de la libertad de expresión artística y el reconocimiento. Para ello ha escogido como solución provisional el exilio.

Página siguiente:
Mar Baudesson como Julieta en
la coreografía de Nacho Duato
Romeo y Julieta, y música de
Serguei Prokofiev.

Como Serguei Rachmaninov, Feodor Chaliapin o Igor Stravinsky, Prokofiev ha instalado su desarraigado hogar en tierra en que puede dar —en la medida de lo posible— rienda suelta a su creatividad, no sin padecer una profunda nostalgia por sus lugares. Son diez los años que el autor de *El ángel de fuego* había pasado en los EE. UU. (años en los cuales estrenó *El amor de las tres naranjas* o el *Tercer Concierto para piano*) para de inmediato instalar su hogar en Francia en los cuatro siguientes. Esta circunstancia no fue





Arriba:
Bailarines de la compañía
en *Romeo y Julieta*.

del todo comprendida por la intelectualidad de la tierra de Dostoievsky. «Durante quince años —son éstas reflexiones de Shostakovich, vertidas en sus *Memorias*—, Prokofiev ha estado provechosamente sentado en dos sillas. En Occidente se le consideraba ruso; en Rusia se le recibía como un huésped occidental». Y es cierto (como denunció el autor de *La nariz*, mucho más comprometido con su tiempo, su sitio y sus convecinos) que Prokofiev había recibido los plácemes del régimen soviético al ser acogido como extranjero durante sus visitas interesadas y que, al mismo tiempo, había apurado los exóticos filtros de su inspiración, tan queridos por los públicos europeo y americano, venidos de su condición de ruso.

Es cierto, sí; pero también lo es que Prokofiev sentía un desinterés absoluto hacia las citas políticas, llegando incluso a confesar a Víctor Serov, autor de *Sergei Prokofiev, a soviet tragedy* —excelente biografía del compositor, que viera la luz en Nueva York en 1968—, que «la política [...] me tiene sin cuidado. No es asunto mío».

La tierra de Molière, país acogedor donde los haya —o sólo en apariencia, según la opinión de Luis Buñuel— por su largo historial como receptor de artistas, aceptó al músico ruso con despierta atención. La actitud de Prokofiev hacia los compositores franceses era, en cambio, un tanto arisca, llegando a despreciar toda música que no viniera de las plumas de Maurice Ravel o Francis Poulenc —este último, el único de los miembros del círculo de compositores creado en torno a la figura de Jean Cocteau (el Grupo de los Seis) que mereció su reconocimiento; reconocimiento mutuo, ya que el firmante de *Diálogos de carmelitas*

«El ballet de Prokofiev se concibe, por encargo del Teatro de Moscú, como una ópera muda: su duración es inusualmente larga y su concepción shakespeariana está pensada para traducir los estados de ánimo de los protagonistas»

CLAUDE SAMUEL
Prokofiev

defendió la obra pianística del ruso con uñas y dientes desde las más dispares tribunas: como pianista, como articulista...

Pero el país que había quedado atónito durante el estreno de *El hijo pródigo*, en 1929, premiándole con el más encendido de los aplausos, reserva al compositor un par de duras decepciones para el año 1932. Con la llegada de este año, la Ópera de París encargó a Prokofiev un ballet. Así es como nace *Sobre el Boristenes* (*Boristenes*: nombre griego del ucraniano río Dniéper). Con un fallido libreto del propio compositor y de Serge Lifar, coreografía de este último, así como con decorados de Gontcharova y Larionov, se presenta al público parisino el 16 de diciembre. La crítica recibe la obra en los siguientes términos: «La novedad del mes no será *Sobre el Boristenes*, pasado de moda, anticuado antes de nacer» (Jean Chantavoine en «Le Ménestrel», 23 de diciembre del ya mentado 1932). El segundo golpe lo recibirá el compositor de la mano izquierda más famosa de pianismo del siglo que expira en estos días, la del pianista manco Paul Wittgenstein (petionario de ingenios de Richard Strauss —*Parergón sobre la Sinfonía Doméstica*—, Benjamin Britten —*Divertimento sobre un tema op. 21*— o Maurice Ravel —el celebradísimo y prodigioso, *Cuarto Concierto para piano*, obra que mereció a su dedicatorio una respuesta tajante, enviada tras el estudio de la partitura: «Le doy las gracias por el *Concierto* —dijo—, pero no entiendo una sola nota y no la interpretaré». Aquellos dos fracasos, en cierta medida comprensibles, tuvieron gran influencia en la decisión que llevó al compositor a canjear su libertad por el retorno definitivo a su país, con todas las consecuencias derivadas de ella.

Entre los años 1932 y 1936, Prokofiev reencuentra sus raíces. La reaparición del artista en la escena intelectual soviética no es aceptada de igual manera por los distintos círculos artísticos rusos. Vladimir Dukelski, por ejemplo, compositor próximo a los ideales de Diaghilev, arremete con dureza contra el regreso de Prokofiev reflejando su parecer en un artículo llevado por la ira y titulado *A propósito de una amistad rota*. Estas respuestas tuvieron unav cierta lógica si tenemos en cuenta que cuando Prokofiev abandona la Unión Soviética, Europa y EE.UU. ofrecen unas expectativas de desarrollo artístico inmejorables. En cambio, en el 1932, cuando el compositor finaliza su aventura occidental, la suerte se había invertido. De estos primerísimos

«El mayor encanto de Romeo y Julieta reside, además de contar con temas musicales de enorme belleza, en los contrastes entre la violencia y la ternura»

CLAUDE SAMUEL
Prokofiev

años de readaptación al rocoso medio soviético datan obras como *El teniente Kijé*, primera aportación cinematográfica de Prokofiev —circunstancia paradójica, teniendo en cuenta que compatriotas suyos, como Shostakovich, habían consagrado ya decenas de partituras a la disciplina artística en deslumbrante crecimiento—. También pertenece a aquel periodo —1935— su *Segundo Concierto para violín* (composición que se estrena en Madrid en el mes de diciembre. Con tal motivo, el compositor viaja a la capital de España por primera vez y aquí es recibido con literal entusiasmo).

La estética del arte de Prokofiev había sufrido una gran transformación desde aquellos inconformistas días de juventud en que se adscribió —de manera un tanto particular— a corrientes tan atrayentes (para un muchacho con pretensiones transgresoras) y a un tiempo perecederas como el futurismo. Es precisamente en la Unión Soviética donde se consolidan las bases de la ética y la estética futura de Prokofiev, las bases sobre las que se aposenta su pensamiento de definitiva madurez. Esto es debido a que, por una parte, el compositor se ve obligado a someterse a los deseos del Soviet en materia artística y a que, por otra, el músico, bien avanzada la treintena, emprende una etapa de racionalización de su existencia en todos los aspectos. Es por entonces cuando el compositor recibe el encargo de la composición de un ballet cuyo argumento le fue «sugerido» por el director literario del Kirov, Adrian Piotrovsky —primeras señales de las nada elegantes intromisiones del Soviet. Piotrovsky le ofreció tres alternativas a escoger: *Tristán e Isolda*, *Pelléas et Mélisande* y *Romeo y Julieta*, tres historias de pareja en que el amor es llevado a unos límites extremos. Prokofiev terminó decidiéndose por la última, la tragedia de Shakespeare, autor que en aquella época era objeto de una asombrosa exaltación por aquel entonces en la URSS, y ello aunque la producción del poeta, actor y dramaturgo inglés fuera sometida a permanentes y polémicas revisiones.

Emprendió la composición de su partitura en el mes de mayo de 1935 y el 8 de septiembre del mismo año había puesto al final de la misma la correspondiente doble barra de compás. Con ella, Prokofiev había concebido la que era su obra más ambiciosa por dimensiones y pretensiones (en este sentido, de la producción del ruso presentada hasta la fecha, sólo se le puede equiparar *El ángel de fuego*, de 1927).



Un momento de los ensayos de *Romeo y Julieta*.

El libreto fue preparado por Leonid Lavrovsky, Serguei Radlov y el propio Prokofiev. En un principio, el compositor quiso que su obra tuviera un final feliz y para ello había previsto un gran *pas de deux* con el cual se celebraba la feliz unión de los amantes (coincidencia no premeditada con *I Capuletti e i Montecchi* de Vincenzo Bellini), pero llovieron las críticas y Prokofiev tuvo que ceñirse al texto. Éstas no fueron las únicas presiones recibidas por parte del Soviet. Los altos organismos del Estado en materia de danza consideraban que la música del autor de *Cinderella* era imposible de coreografiar y por esta razón el compositor se vio en la obligación de retocar su partitura progresivamente. Así, se hace com-

preensible la aparición de formas de danza convencionales como el vals, la gavota, el minueto, la tarantela..., formas que procuran facilitar la labor coreográfica a las estrellas del Kirov, inmersas por aquellos años en una tradición conservadurista y opresiva. Todo ello supuso un retraso escandaloso en el estreno de *Romeo y Julieta*. Las pretensiones del compositor eran muy claras: «Me he empleado a fondo para lograr una accesibilidad que conquiste el corazón de los oyentes. Si el público no encuentra melodía o emoción en mi música lo sentiré muy profundamente». Prokofiev alcanzó plenamente sus objetivos, dando a luz una de las auténticas cimas de su producción, en todos los géneros y formas.

Fue el 30 de diciembre de 1938 cuando la obra se presentó por primera vez al público. Sucedió fuera de la Unión Soviética, en Brno. Hubo que esperar al 11 de enero de 1940 para que las autoridades y primeras figuras del Kirov dieran a conocer a los compatriotas del



Yoko Taira y Mar Baudesson
en *Romeo y Julieta*.

compositor, definitivamente, el genial ballet —durante la espera de tan ansiado estreno, Prokofiev preparó las diez piezas para piano que ocupan en su catálogo el op. 75, y las dos suites de concierto hoy de todas conocidas (la tercera de ellas será redactada en 1944). La coreografía de aquella *première* se debió al antes citado Lavrovsky, uno de los participantes en la preparación del libreto, y los decorados fueron firmados por Piotr Williams. Los papeles principales fueron encomendados a Constantin Sergeyev (Romeo), Galina Ulanova (Julieta), A.V. Lopukhov (Mercutio) y S.G. Karen (Tibaldo) [Para su reestreno, el 28 de diciembre de 1946, el ballet fue revisado. Otras producciones afamadas fueron las correspondientes a los estrenos en Belgrado (debida a Dimitri Parlic: 1948), Zagreb (Margarita Froman: 1949),

«Nadie, ni siquiera el individuo más endurecido, más frío, más desesperado, es insensible al amor. O bien ha confirmado que el amor existe por propia experiencia o bien sufre de la falta de amor, que es otra manera de saber que el amor existe»

PETER BROOK
«La obra es el mensaje»
Más allá del espacio vacío

Copenhague (Frederick Ashton, 1955), Venecia (John Cranko: 1958), Nueva York (montaje original de Lavrovsky: 1959, Met, Compañía del Bolshoi, con la Ulanova y Zhdanov) y Londres (Kenneth MacMillan, 1965)]. Por fortuna, conocemos el singular parecer de Lavrovsky con respecto a la obra maestra de Prokofiev: «La profundidad de pasiones e ideas, la intensidad de sentimientos transmitidos por los protagonistas de la tragedia de Shakespeare, exigen la fusión de la danza con el mimo. En el ballet las palabras están ausentes, y el efecto de cada frase de mimo debe corresponder con el lenguaje hablado de los personajes escénicos. El mimo no debe descender nunca a lo trivial, a los lugares comunes, a los gestos imitativos, sino ser una representación teatral auténtica, en la que personajes, emoción y pasión son expresados por los movimientos del cuerpo, en lugar de la variedad de entonaciones de la voz. El ballet es una obra coreográfica en la cual la danza debe surgir naturalmente de la acción en mimo, o la acción en mimo ser la consecuencia lógica de la danza».

No cabe ninguna duda de que *Romeo y Julieta* es la más Chaikovskiana de las obras de Prokofiev. Aunque los parámetros estéticos en los que se instala la partitura pertenecen a los fueros del Neoclacismo y aunque las circunstancias en las que fue engendrada no fueron las más confortables o fértiles para un creador, cabe decir que *Romeo y Julieta* es un triunfo. Es el triunfo de la voluntad sobre el tiempo y los condicionamientos. Difícil es hallar en el extenso y variopinto mapa musical del enloquecido siglo XX un manifiesto más sincero, contundente y apasionado en defensa de la melodía que *Romeo y Julieta* de Serguei Prokofiev. Me atrevería a decir, incluso, que rara vez se ha encontrado en toda la música secular un manifiesto estético más meridianamente claro, poderoso y absoluto que *Romeo y Julieta*. En esta colosal obra maestra se comprime el ideario poético y sonoro de un compositor dueño de una personalidad artística fascinante. Es posible que ninguna de las partituras inspiradas —directa o indirectamente— en la tragedia de los adolescentes veroneses que hallan su perdición en las llamas de una pasión sin límites (hablamos de las músicas de Bellini, Berlioz, Gounod, Chaikovsky, Zandonai, Delius, Bernstein...) encuentren un lenguaje más apropiado, efectivo y liberado de las servidumbres de su tiempo para narrar el drama inmortalizado por William Shakespeare. Se diría que Prokofiev hubo de

*«Súbditos rebeldes,
enemigos de la paz que
profanáis el acero con
sangre del pueblo. ¿Es
que estáis sordos? ¿Qué
es esto? ¡Hombres,
bestias, que apaciguáis
el fuego de vuestro odio
funesto con la púrpura
que os mana
de las venas!»*

ROMEO Y JULIETA
(Príncipe, acto I, escena I)

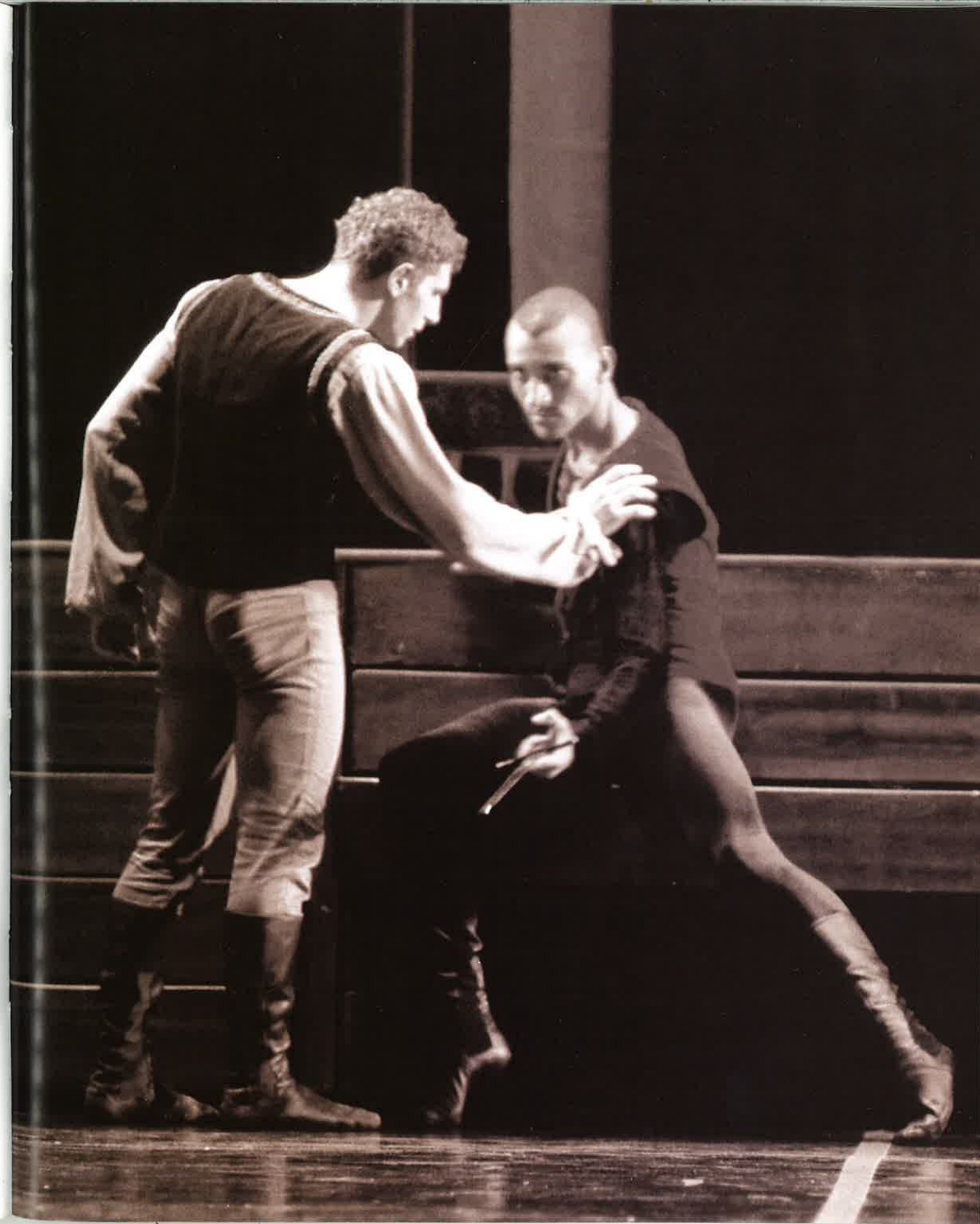
frecuentar con tanta vehemencia y concentración las páginas del texto del inglés que llegó a conocer de veras a sus mártires, logrando una identificación absoluta con ellos.

Es la propia música la que nos brinda las claves para la comprensión de las interioridades emocionales de los protagonistas. Prokofiev rubrica su obra desde los primeros signos puestos sobre el papel pautado en el preludio al acto primero. La turbadora, exquisita y próxima melodía que inaugura la partitura [su primera parte se sostiene en una figura constituida por 11 notas de valores idénticos cuyo desarrollo se hace efectivo a partir del clásico procedimiento de la repetición incompleta y la transposición y glosa de la célula motivica, definida en las primeras cinco notas] encuentra su catarsis emocional en el tratamiento armónico y contrapuntístico (ejemplo del estilo prokofieviano) de la repetición del tema. Ya aquí, por tanto, en las primeras líneas de la partitura, hallamos la firma del Prokofiev más personal e inspirado.

El trazo con que el compositor dibuja a los personajes no puede ser más vigoroso y a un tiempo sutil. Romeo, el primero de los protagonistas en aparecer sobre la escena, se ve definido, en primer lugar, por un diseño rítmico sincopado sobre el que se superpone una melodía que se sirve de fagotes y cuerdas en pizzicato para dar paso a una sección central en la que se entona un soñador tema expuesto por un refinadísimo oboe que es retomado en seguida por la cuerda. Con ello, Prokofiev presenta al personaje en su dualidad de adolescente risueño y melancólico. Por su parte, Julieta recurre a unos parámetros estéticos, es lógico, más femeninos. Unas formas rítmicas de exquisita agitación son seguidas por una segunda sección, en la cual flautas y clarinetes dibujan un retrato más exacto de la joven. Los primeros compases son representativos de una situación concreta desde el punto de vista argumental, mientras que los segundos se refieren a la interioridad del personaje: ingenuo, vulnerable, romántico y encantador. También Mercutio y Fray Lorenzo, no así Tibaldo, se ven perfectamente retratados a través de elementos musicales y tímbricos dedicada o poderosamente convincentes.

El primero se ve reflejado en un brillante y rápido pasaje de danza que esboza su carácter insolente y viril. Fray Lorenzo, en cambio, se nos muestra dotado de una aura de espiritualidad. La música escrita

Página siguiente:
Ivano Rossetti y
Patrick de Bana.







Retrato de Serguei Prokofiev

Doble página 46-47:
Mar Baudesson e Ivano Rossetti.

para su caracterización posee un tono de amable gravedad (vuelven a aparecer los fagotes). Todas las melodías representativas de cada uno de estos personajes son repetidas, según las situaciones, con enorme prudencia y debidamente variadas u orquestadas —y no por repetidas pierden un atisbo de su sublimada capacidad empática.

Prokofiev hace diana asimismo en lo tocante al despliegue de las emociones más calurosas, a la propagación de los sentimientos más recónditos y extremos. Los profundos resortes emocionales que agitan los más íntimos e irreprimibles instintos del deseo y el amor adolescentes («La escena del balcón»); la voluptuosidad turbada por las premoniciones de la fatalidad («La última despedida»); los recuerdos de los instantes de dulzura —vividos con una ansiedad rayana en la angustia— y la amargura ante el vacío y la muerte («Romeo en la tumba de Julieta»)... están plástica y poéticamente idealizados a través de una incandescencia, una urgencia melódica y rítmica sin par. Hasta los procedimientos más obviamente prokofievianos se revisten aquí de una credibilidad y eficacia musicales y dramáticas jamás repetidas en toda la producción del ruso.

Sólo hay que detenerse con la debida atención en el arrogante y demoledor «Montescos y Capuletos», con sus angulosas parejas de corcheas con puntillo y semicorcheas; o en los característicos *divisi* de la cuerda («La escena del balcón», por ejemplo), que procuran un efecto de densidad orquestal muy particular al hacer uso de los registros sobreagudos de los violines. Pese a que la armonía prokofieviana conozca, entre las páginas de la obra, una llamada al orden (pasajes en los que la definición tonal marca las pautas del discurso, acordes perfectos y resolución armónica «clásica» de las frases...), esa armonía mantiene la identidad y decisión habituales en su creador, sin desmedro de un resultado literalmente genial. Si ciertas voces críticas, que venían de los círculos de la musicología más cercanos a los ambientes vanguardistas, encontraron una regresión en el lenguaje del compositor, hoy, con la perspectiva histórica que nos arroja, vemos aquellas consideraciones desfasadas y oportunistas: Prokofiev reafirma su pensamiento estético, clarificando sus ideas hasta encontrar el vehículo válido y natural para la transmisión de su voz interior.

Romeo y Julieta es, ante todo, ya se ha dicho, una apasionada proclama en defensa de la melodía. Y ha de decirse a este respecto que

«Romeo y Julieta se encuentra lejos del tipo de ballet tal como lo concebía Serge Diaghilev, con sus temas con frecuencia provocadores y con cierta tendencia a la música pictórico-coreográfica de la modernidad. Su intención era más bien renovar el ballet-espectáculo tradicional, tal como lo había practicado Chaikovsky. Un tipo de estética en la que Prokofiev se siente cómodo y que correspondía precisamente a lo que la Rusia soviética espera de él»

CLAUDE SAMUEL
Prokofiev

entre los pentagramas de esta partitura se pueden hallar muchas de las más auténticamente bellas melodías de cuantas ha conocido la gente que ha tenido la suerte o la desgracia (cada quien sabrá) de vivir en este final de milenio. Si Poulenc ha sido erigido por algunos de sus exégetas como el más inspirado melodista del siglo XX, ha de decirse que sólo con algunos de los múltiples motivos temáticos que encontramos entre los recovecos de *Romeo y Julieta* aquellos que por su vuelo, ilimitada hermosura y generosidad expresiva asombran o turban a toda sensibilidad receptiva merece Prokofiev ocupar el trono tantas veces atribuido al francés. Ese incontenible e inflamado torrente melódico y la plasticidad, la turgencia o la rugosidad de los esquemas rítmicos trazados por el compositor en tan grandioso prodigio nacen para servir, evidentemente, a la danza, pero estos elementos son válidos en sí mismos para la descripción de unos paisajes, el retrato de unos personajes, la narración de una historia...

La riquísima y singular paleta tímbrica del compositor es de naturaleza estrictamente emocional. Prokofiev, maestro del arte de la orquestación, se sirve de los timbres para la transmisión de las emociones. Pongamos sobre la mesa un par de ejemplos: la embriagadora «Danza del amor», en la cual la voluptuosidad acaricia lo divino: con sus exquisitas mixturas y ligazones del metal con la madera, y de ambos con la cuerda; y el «Epílogo», que desde su compás núm. 13, a partir de los hirientes lamentos de la cuerda, inmerge al oyente en un amargo universo sonoro de dolor, belleza y ansiedad. Prokofiev, en su *Romeo y Julieta*, nos hace herederos de su testamento definitivo, dando al mundo la que es, muy probablemente (aunque no debiéramos perder de vista al bueno de Chaikovsky, tan vituperado siempre...), la más bella música jamás escrita para la danza.

JESÚS TRUJILLO SEVILLA

Biografías



Nacho Duato

NACHO DUATO (Director artístico) Nació en Valencia. Comenzó su formación profesional en la Rambert School de Londres y amplió sus estudios en la Mudra School de Maurice Béjart en Bruselas. Completó su formación en Nueva York en The Alvin Ailey American Dance Centre.

En 1980 firmó su primer contrato profesional con el Cullberg Ballet (Estocolmo) y, un año después, de la mano de Jirí Kylián, ingresó en el Nederlands Dans Theater, compañía de la que fue nombrado Coreógrafo Estable, junto a Hans van Manen y Jirí Kylián, en 1988. En 1987 recibió el VSCD Gouden Dansprijs (Premio de Oro de Danza) por sus éxitos como bailarín. Su primera coreografía *Jardi Tancat* (1983) ganó el primer premio en el Internationaler Choreographischer Wettbewerb de Colonia.

Sus coreografías forman parte del repertorio de compañías como el Cullberg Ballet, Nederlands Dans Theater, Les Grands Ballets Canadiens, Les Ballets de Monte-Carlo, el Ballet de la Ópera de Berlín, Australian Ballet, Pacific Northwest Ballet, Stuttgart Ballet, Ballet Gulbenkian, Introdans, Chicago Hubbard Street Dance Co., Ballet Grand Théâtre du Genève, Musik Theater Essen, Finish Opera Ballet y American Ballet Theatre.



Pedro Alcalde

En 1995 recibió el grado de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras que concede la Embajada de Francia en España. En 1998 fue distinguido con la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes que concede el Consejo de Ministros. En 2000 recibió en la Ópera de Stuttgart el Premio Benois de la Danse, otorgado por la International Dance Association por *Multiplicidad. Formas de Silencio y Vacío*.

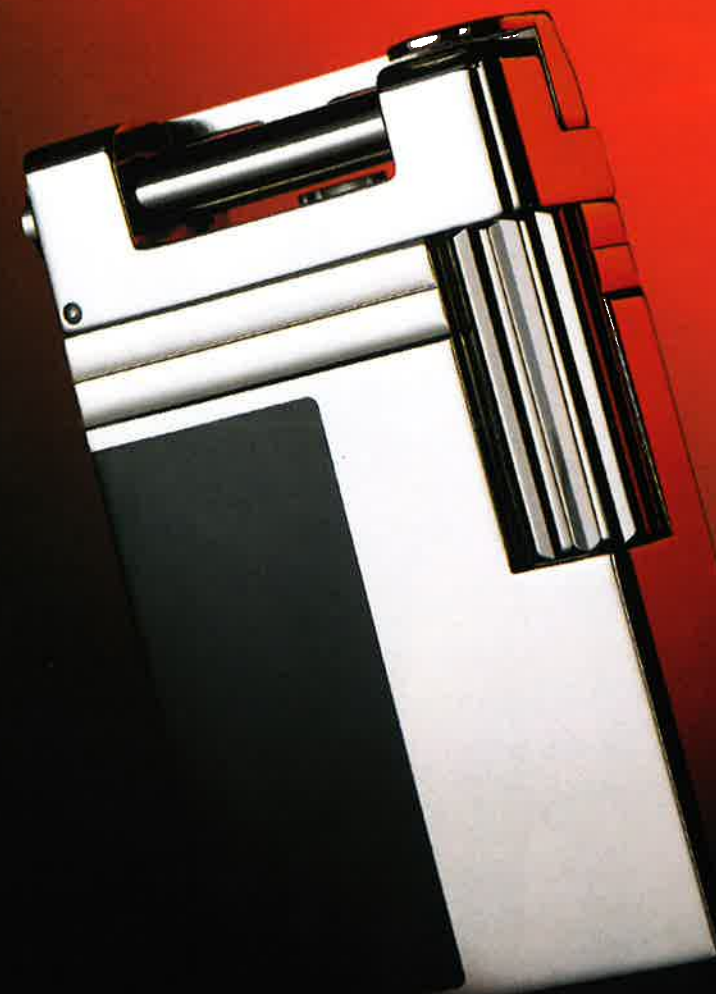
Desde junio de 1990, invitado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Educación y Cultura español, es director artístico de la Compañía Nacional de Danza.

Debutó en el Gran Teatre del Liceu la temporada 1991-92 como director artístico y principal bailarín del Ballet Lírico Nacional de La Zarzuela. Regresó la temporada 1999-2000 como director de la Compañía Nacional de Danza con la coreografía *Multiplicidad. Formas de Silencio y Vacío*.

PEDRO ALCALDE (Director de orquesta) Nacido en Barcelona, estudió, en su ciudad natal piano, flauta, violín y composición, además de licenciarse, en Filosofía en la Universitat de Barcelona. A continuación realizó estudios de dirección de orquesta en la Columbia University de Nueva York. Estudió

GIVENCHY





S.T. Dupont
PARIS



www.st-dupont.com

ENCENDEDOR URBAN. TARJETERO GÉOMÉTRIE. ESTILOGRÁFICA ELLIPSIS.

Para más información: ORFARLABO, S.A. C/ Isla de Java, 33. 28034 Madrid. Teléfono: 91 728 69 01



Pau Rueda i Carles Pujol

después con el profesor Karl Österreicher en la Hochschule für Musik de Viena, donde obtuvo el título *Master of Arts*. El 1988 se doctoró en Musicología y Filosofía en la Freie Universität de Berlín. En 1984 ganó el premio del concurso internacional de directores de orquesta de Bad Wiessee. Este mismo año dirigió, como director musical y responsable de la puesta en escena, *Historia de un soldado* de Stravinsky en el Horace Mann Auditorium de Nueva York.

Ha trabajado en la Ópera de Viena y de 1991 a 1996 fue director asistente de la Orquesta Filarmónica de Berlín, con Claudio Abbado. Su principal interés musical se centra en los clásicos románticos alemanes y en la música del siglo XX. Ha estrenado obras de Sotelo, Goyette, Kurtág y Holliger, entre otros.

Ha dirigido numerosas orquestas europeas. En febrero de 1993 compartió con Claudio Abbado un concierto de la Filarmónica de Berlín con un programa dedicado a la música compuesta sobre textos de Hölderlin. Con la orquesta de la Radio Televisión Española ha dirigido para televisión piezas de cámara, además de *Historia de un soldado*, *Nuits d'Été* de Berlioz y la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven. En el Teatro Real de Madrid ha dirigido en 1998 *Romeo y Julieta* y en 1999 la *Sin-*

nia de los Salmos de Stravinsky. Debuta en el Gran Teatre del Liceu.

PAU RUEDA / CARLES PUJOL (Escenografía) Pertenecen al equipo creativo del Teatre-Auditori del Centre Cultural Sant Cugat desde la creación del taller escenográfico en 1993.

Desde entonces han colaborado con directores de escena como Ariel García Valdés, Calixto Bieito, Paco Mir, Ramon Oller, Gerardo Vera o Nacho Duato. Han creado y realizado, entre otras producciones, las escenografías de *Galileo Galilei* de Brecht, *La verbena de la Paloma* de Bretón (Teatre Tívoli de Barcelona y King's Theatre de Edimburgo), *Políticamente incorrecto* de Cooney, *Salomé* de Wilde y *Romeo y Julieta* de Prokofiev.

Debutan en el Gran Teatre del Liceu.

LOURDES FRÍAS (Vestuario)

Nacida en Madrid, estudió diseño de interiores y después encaminó su carrera profesional hacia el diseño de moda. Entre 1980 y 1983 tuvo contacto con la pintura.

En 1986 se trasladó a Londres, donde estudió en la prestigiosa escuela de Diseño Industrial Saint Martin's College of Art and Design. En esta ciudad trabajó con el diseñador japonés Koji Tatsuno y con



Lourdes Frías



Nicolás Fischtel

la danesa Anne Lise Kjaer. Más tarde se concentró en la creación y realización de sus propios diseños en su estudio de Notting Hill Gate. Participó en tres exposiciones colectivas en Londres: en 1994 en *Drawing the Line* (sobre ilustración de moda) en la West Soho Gallery, en 1995 en *Kiss III* en la Gallery K, y en 1997 en *Fluid Form*, exposición de apertura del nuevo espacio Mission creado para la exposición de arquitectura y diseño. En 1995 fue invitada por el diseñador Adolfo Domínguez a volver a España para trabajar en su firma. En 1997 Nacho Duato le ofreció la realización del diseño de vestuario de *Romeo y Julieta*. Debuta en el Gran Teatre del Liceu.

NICOLAS FISCHTEL (Iluminación) Cursó estudios de diseño de iluminación y sonido en la Royal Academy of Dramatic Arts de Londres, donde estudió con los profesores Neil Fraser y Francis Reid, entre otros. Con una beca Fullbright continuó su formación académica en la Escuela de Arte Dramático de Yale, bajo la supervisión de Jennifer Tipton y William Warfel.

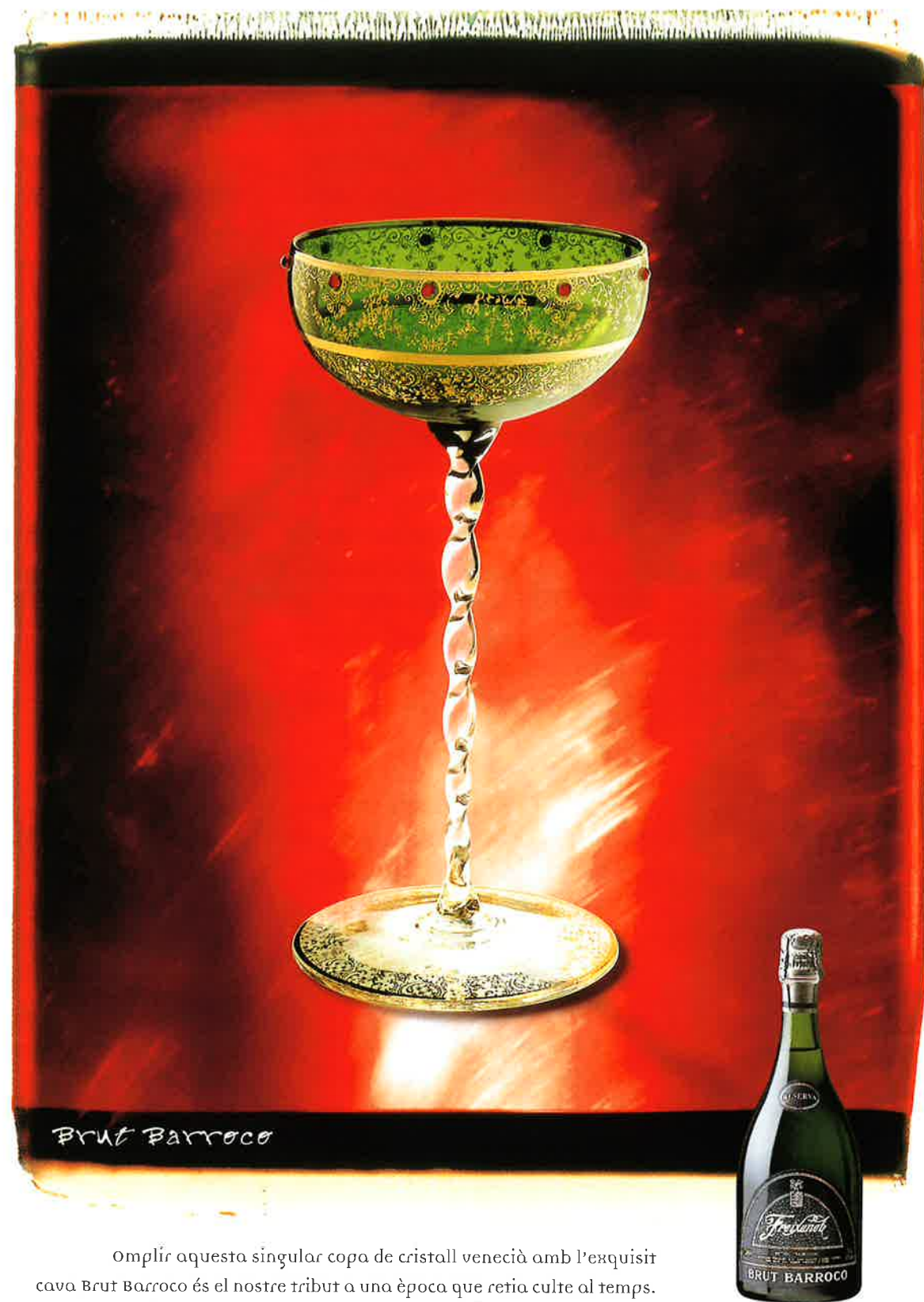
Desde 1994 colabora como iluminador en el Teatro Sanpol de Madrid (*Aladino*, *Castillos en el aire*, *El mago de Oz*, *Piratas a babor*, *El*

príncipe rana, *Los músicos de Bremen* y *Los Fantástikos*, entre otros). Entre 1991 y 1996 fue diseñador de iluminación residente y director técnico de la Compañía Nacional de Danza, dirigida por Nacho Duato, en la cual realizó la iluminación de catorce ballets estrenados por la compañía.

También ha realizado los diseños de iluminación de coreografías de Nacho Duato para el Nederlands Dans Theater, el Ballet de la Ópera de Berlín, Les Grands Ballets Canadiens, Australian Ballet, Gulbenkian Ballet, Stuttgart Ballet, Ballets de Montecarlo, Pacific Northwest Ballet, Hubbard Street Dance Co., Ballet de la Ópera de Finlandia y Asami Maki Ballet de Tokio.

Recientemente ha trabajado para el San Francisco Ballet, la CND2, Joan Lluís Bozzo, Daniel Bohr, Juan Pedro de Aguilar, Víctor Conde, Ramon Oller, Junior Ballet del Conservatorio de Danza de París, Jesús Cracio, Ricard Reguant, Thaiku Teatro, Washington Ballet, Tulsa Ballet, Compañía Flamenco Vivo, Compañía Andaluza de Danza y el Ballet Nacional de España, entre otras, además de continuar colaborando con Nacho Duato para la Compañía Nacional de Danza con títulos como *Remansos* y *Romeo y Julieta*.

Debuta en el Gran Teatre del Liceu.



Brut Barroco

Omplir aquesta singular copa de cristall venecià amb l'exquisit cava Brut Barroco és el nostre tribut a una època que retia culte al temps. Perquè temps necessitava el corrent artístic del Barroc en la seva profusió d'ornaments. Perquè temps necessita el Cava Brut Barroco per assolir el seu inconfusible bouquet.

Freixenet

Mecenes de la Fundació del Gran Teatre del Liceu

Copa Veneciana del segle XVIII. Col·lecció Glòria Ferrer.

www.freixenet.es



Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

El primer director titular de la Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu fue Marià Obiols. En su larga historia ha sido dirigida por batutas invitadas como Albert Coates, Antal Dorati, Karl Elmendorff, Franco Faccio, Manuel de Falla, Alexandre Glazunov, Josef Keilberth, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Hans Knappertsbusch, Franz Konwitschny, Clemens Krauss, Joan Lamote de Grignon, Joan Manén, Jaume Pahissa, Ottorino Respighi, Josep Sabater, Max von Schillings, Georges Sebastian, Ri-

chard Strauss, Igor Stravinsky, Hans Swarowsky, Arturo Toscanini, Antonino Votto y Bruno Walter; y últimamente Gerd Albrecht, Alexander Anissimov, Richard Bonyngé, Paolo Carignani, Frédéric Chaslin, Franz-Paul Decker, Romano Gandolfi, García Navarro, Lamberto Gardelli, Armando Gatto, Cristóbal Halffter, Janos Kulka, Peter Maag, Riccardo Muti, Woldemar Nelson, Vaclav Neumann, Josep Pons, David Robertson, Antoni Ros Marbà, Julius Rudel, Pinchas Steinberg, Peter Schneider, Silvio Varviso y Sebastian Weigle. Los directores titulares de la formación han sido Eugenio M. Marco y, posteriormente, Uwe Mund. Actualmente el director musical es Bertrand de Billy, el principal director invitado es Peter Schneider; y el principal director asociado es Josep Pons.

La Orquestra ha actuado en el Teatro Real y en el Palacio Real de Madrid, las Arenas de Nîmes, la Ópera de Ludwigshafen, el Théâtre des Champs Elysées de París, el Palau de la Música Catalana y el Teatre Grec de Barcelona, el Festival de Orange, el Odeon Herodion Atticus de Atenas, el Festival de Peralada y La Seu Vella de Lleida, entre otros lugares.

**ORQUESTRA
SIMFÒNICA DEL GRAN
TEATRE DEL LICEU**

Concertino
Ondrej LEWITT

Violines primeros
Tobias GOSSMANN *
Anca ANDREI *
Margaret BONHAM
Andrea CERUTI
Birgit EULER
Helena FLOMAN
Piotr JECZMYK
Emilie LANGLAIS
Emilian TOADER
Vessela TOMOV
Guerassim VORONKOV
Anton ZUPANCIC
Anne BOHIGAS
Lev KAPLAN

Violines segundos
Rodica Mónica HARDA
Antònia TERRÉS
Mercè BROTONS
Elena CEAUSESCU
Alexandre POLONSKY
Frederic SBERT
Julius VARADI
Tatiana BILBA
Antònia ESCALAS
Erika GALLOVA
Jordi MONTOLIU

Violas
Marie VANIER *
Fungencio SANDOVAL
Florian MUNTEANU
Claire BOBIJ
Bettina BRANDKAMP
Mihail FLORESCU
Nicolae GIURGEA
Víctor PETRE
Frank TOLLINI

Violoncelos
Adam GLUBINSKI
Matthias WEINMANN
Esther BRAUN
Carne COMECHE
Ursula CRUMP
Manuel STACEY
Gheorghe TATU
Eulàlia VALERO

Contrabajos
Guillem LLOBELL
Josep QUER
Francesc LOZANO
Juan MAULEON
Lluís RUSIÑOL
Rafael de la VEGA
Jaume ALBORS

Flautas
Joan Josep RENART *
Carlos CANO
Patricia de NO

Oboes
Emili PASCUAL *
Enric PELLICER
Richard VAUGHAN *

Clarinetes
Joan MERCADAL *
Dolors PAYA
Bertomeu MERCADAL

Fagots
Eugènia SEQUEIRA *
Guillermo SALCEDO
Francesc BENÍTEZ *

Trompas
Frantisek SUPIN *
Carles CHORDA
Enrique Javier MARTÍNEZ
Francisco RODRÍGUEZ
Rubén CHORDA
Joaquim PALET

Trompetas
Arturo GARCIA
Francesc COLOMINA *
Àngel VIDAL
Francisco VILLAESCUSA

Saxo alt
Toni VIDAL

Trombón
Francesc SANCHEZ *
Lluís BELLVER
Detlef HILLBRICHT *

Tuba
José Miguel BERNABEU *

Arpa
Lina SERRACARABASSA *

Percusión
Artur SALA *
Jordi MESTRES *
Ferran ARMENGOL
Marc CABERO
Ramon TORRAMILANS

Celesta
Eloi JOVE

Mandolina
Eduard INHIESTA
Josep M^a DURAN
Joan FIGUERES
Joan MOLINER

Maestro asistente musical
Mark HASTINGS

* Solistas



andante. allegro. vivace.
tú decides cómo quieres dirigir tu vida.



Interpreta la vida a tu manera. Diferénciate del resto y crea tu propio estilo. Siéntate al volante de un Lexus RX300. Déjate llevar por la belleza de su diseño, por su completo equipamiento y, claro está, por toda la fuerza de su motor. Confía en una máquina absolutamente perfecta, con los últimos avances en materia de seguridad, además de 6 años de garantía* y 3 de mantenimiento gratuito. Descubre una nueva forma de expresarte.

Lexus Mecenaz del
Gran Teatre del Liceu

información/prueba: 902 300 503

* Servicios exclusivos de la Red de Centros Autorizados Lexus en Península y Baleares.

RX300

LEXUS

VERDI

MARQUEN LA DIFERÈNCIA



Grabaciones

Se mencionan las versiones íntegras y una selección de suites y extractos de *Romeo y Julieta*, con el nombre de la orquesta, el director de orquesta y el sello discográfico.

Versiones íntegras

Orquesta Sinfónica de Londres. Dir. de orquesta: André Previn. EMI. 1973.

Orquesta de Cleveland. Dir. de orquesta: Lorin Maazel. Decca. 1973.

Orquesta del Teatro Bolshoi de Moscú. Dir. de orquesta: Algis Zhuraitis. EMI. 1983.

Orquesta Sinfónica de Boston. Dir. de orquesta: Seiji Ozawa. DG. 1987.

Orquesta Kirov del Teatro Marinsky de San Petersburgo. Dir. de orquesta: Valery Gergiev. Philips. 1991.

Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional Danesa. Dir. de orquesta: Dimitri Kitaienko. Chandos. 1993.

Orquesta del Royal Opera House Covent Garden. Dir. de orquesta: Mark Emler. Royal Opera House. 1993.

Orquesta Sinfónica Nacional de Ucrania. Dir. de orquesta: Andrew Mogrelia. Naxos. 1994.

Suites y extractos

Suite núm. 2. Orquesta Filarmónica de Leningrado. Dir. de orquesta: Ievgueni Mravinsky. Philips. 1981.

Suite núm. 1-2. Orquesta Nacional de Washington. Dir. de orquesta: Mstislav Rostropovich. DG. 1987.

Suite núm. 1-3. Orquesta Nacional de Escocia. Dir. de orquesta: Neeme Järvi. Chandos. 1991.

Extractos del ballet. Orquesta Sinfónica de San Francisco. Dir. de orquesta: Michael Tilson Thomas. RCA. 1996.

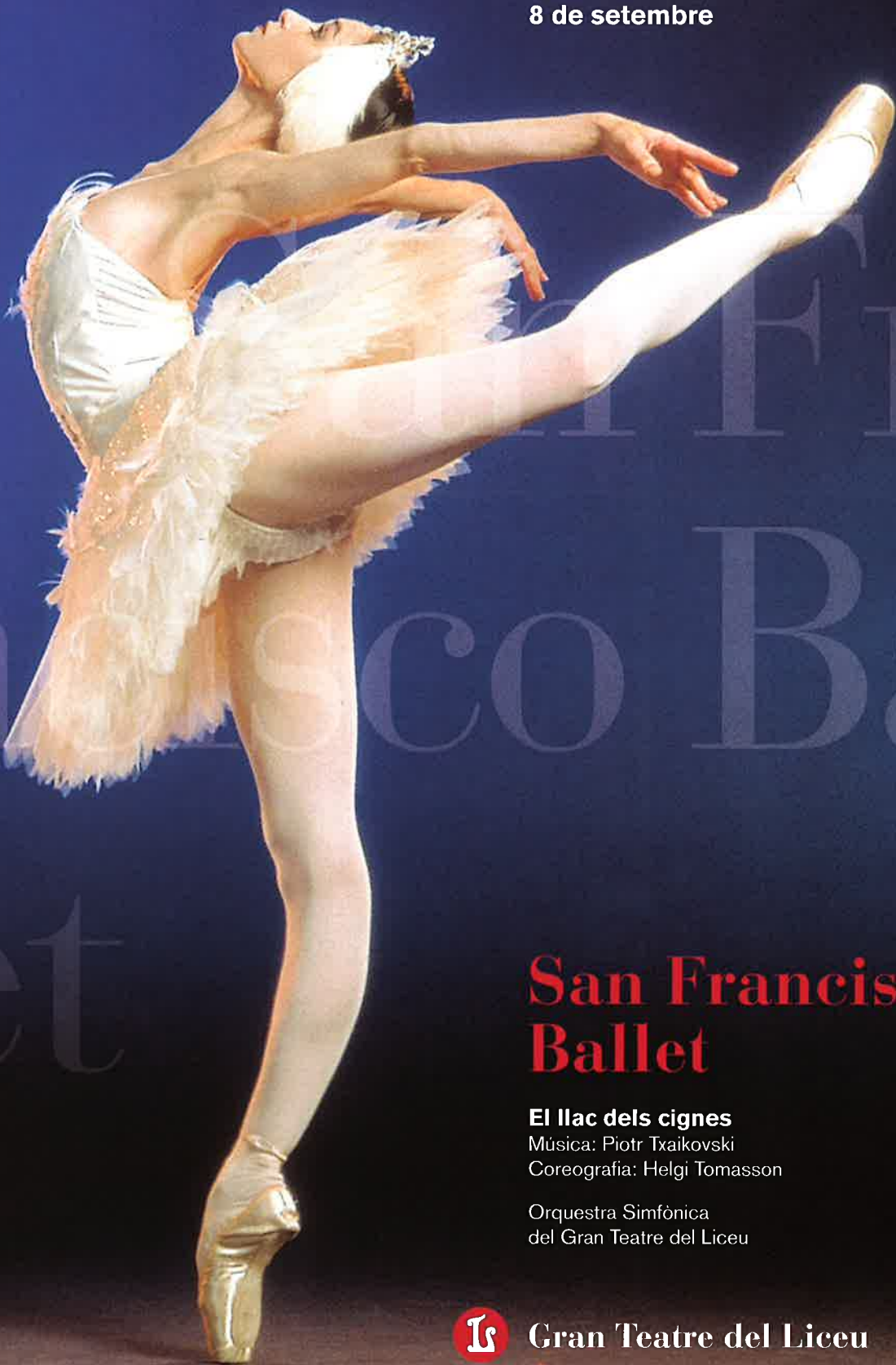
Extractos del ballet. Orquesta Filarmónica de Berlín. Dir. de orquesta: Claudio Abbado. DG. 1997.

Comentario discográfico

Como corresponde a una de las páginas maestras del ballet del siglo XX, Serguei Prokofiev y su *Romeo y Julieta* ocupan un lugar destacado en los catálogos discográficos, sobre todo si nos referimos a los registros con las suites que el propio compositor ruso realizó a partir de su obra o las diversas selecciones de extractos de la partitura completa realizadas a gusto del director de turno. Con fragmentos tan célebres como la ominosa «Danza de los caballeros» (también conocida

Setembre 2001
dies 4, 5, 6, 7, 8 i 9

Funció amb més
localitats disponibles:
8 de setembre



San Francisco Ballet

El llac dels cignes

Música: Piotr Txaiovski
Coreografia: Helgi Tomasson

Orquestra Simfònica
del Gran Teatre del Liceu

 Gran Teatre del Liceu

Venda de localitats
A partir del 9 de juliol

Venda d'entrades les 24 hores

www.serviticket.com
 ServiCaixa

O bé al telèfon 902 33 22 11

Telèfon d'informació
93 485 99 13

www.liceubarcelona.com

como «Capuletos y Montescos», y de usual explotación publicitaria) o la espectacular «Muerte de Tíbaldo», la popularidad de la pieza nunca se ha puesto en duda.

El listado de grabaciones más o menos parciales del ballet es bastante largo, pero es de mención obligada la versión firmada por Evgeni Mravinsky al frente de la Filarmónica de Leningrado con la lucidez y la feroz intensidad habituales, propias de uno de los tándems artísticos más estimulantes de la pasada centuria. Selecciones más extensas y beneficiadas de tomas de sonido adecuadamente brillantes son las de Michael Tilson Thomas con la Sinfónica de San Francisco, y Claudio Abbado con la Filarmónica de Berlín. Para las suites propiamente dichas, la versión de Mstislav Rostropovich y la Sinfónica Nacional de Washington todavía mantiene intactas sus considerables virtudes. Este registro incluye las dos suites habituales pero para aquéllos interesados en la menos divulgada tercera, Neeme Järvi y la Nacional de Escocia son una buena alternativa.

En cuanto a las grabaciones íntegras de *Romeo y Julieta*, son curiosamente dos orquestas norteamericanas las que dominan el panorama. Convertida por George Szell en una centuria formidable, la Orquesta de Cleveland deslumbra bajo las órdenes de Lorin Maazel en una lectura de alta carga

dramática que se recrea de forma sumptuosa en la rica orquestación de Prokofiev. No menos excelente es el rendimiento que extrae Seiji Ozawa de la Sinfónica de Boston en una versión con algunos gramos extra de refinamiento sonoro y lirismo bien entendido.

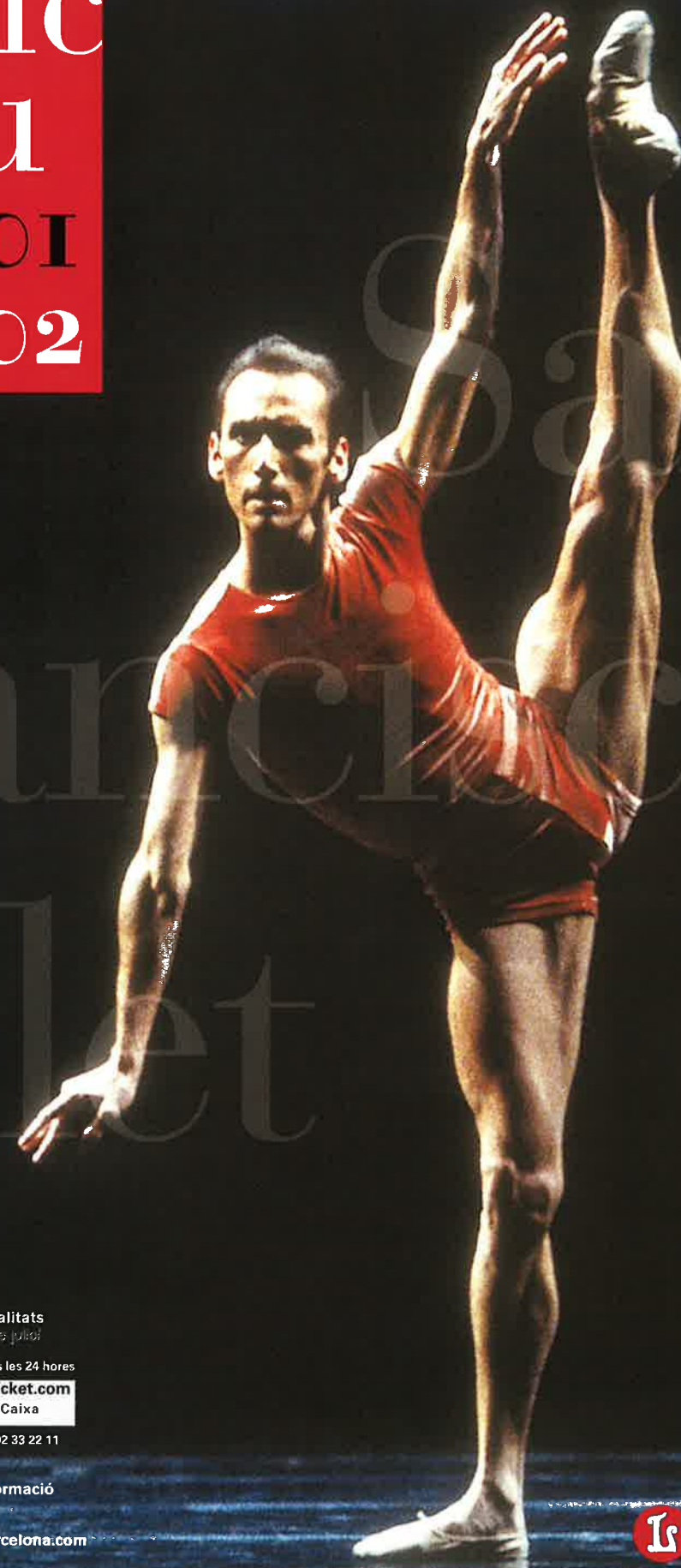
André Previn comparte con el director japonés el hecho de haber firmado diversos registros remarcables de algunos de los grandes ballets del repertorio. Sin llegar a la exhibición de dichas orquestas norteamericanas, la Sinfónica de Londres está más que a la altura de las exigencias de la partitura en una versión en que todos los elementos están sabiamente equilibrados. Para una visceralidad de raíces puramente esclavas, mejor acercarse a la lectura del incansable Valery Gergiev y sus fuerzas del Teatro Marinsky de San Petersburgo. A pesar de algunas precipitaciones y rudezas, el fuego pasional no queda en entredicho. Algunos registros interesantes, pero algún escalón por debajo de los mencionados, son los del experimentado Dimitri Kitaienko con una esforzada Sinfónica de la Radio Nacional Danesa, el simplemente correcto de Andrew Mogrelia y la Nacional de Ucrania, así como el de Mark Emler con la formación titular de la Royal Opera House de Londres, menos sinfónica y más balletística que sus compañeras.

XAVIER CESTER

**Lic
eu
2001
2002**

Setembre 2001
dies 12, 13, 14, 15 i 16

**Funcions amb més
localitats disponibles:**
14, 15 i 16 de setembre



San Francisco Ballet

Prism

Música: Ludwig van Beethoven
Coreografia: Helgi Tomasson

In the Night

Música: Frédéric Chopin
Coreografia: Jerome Robbins

The Vertiginous Thrill of Exactitude

Música: Franz Schubert
Coreografia: William Forsythe

Sandpaper Ballet

Música: Leroy Anderson
Coreografia: Mark Morris



Gran Teatre del Liceu

Venda de localitats
A partir del 9 de juliol

Venda d'entrades les 24 hores

www.serviticket.com
ServiCaixa

O bé al telèfon 902 33 22 11

Telèfon d'informació
93 425 99 13

www.liceubarcelona.com

Cronología liceísta

Se incluye un listado de las representaciones de *Romeo y Julieta* (con partitura de Chaikovsky y de Prokofiev) en la historia del Gran del Teatre del Liceu. Los protagonistas son Romeo (R) y Julieta (J).

Versión de Chaikovsky

Temporada de Primavera de 1950

(*Tragedia en Verona*)

George Skibine (R) y Ethery Pagava (J). Coreografía: George Skibine. Decorado y vestuario: André Delfau. Gran Ballet de Montecarlo del Marqués de Cuevas.

Temporada de Primavera de 1956

(*Tragedia en Verona*)

Serge Golovine (R) y Andrea Karlsen (J). Coreografía: George Skibine. Decorado y vestuario: André Delfau. Gran Ballet del Marqués de Cuevas.

Temporada de Primavera de 1959

Coreografía (*pas de deux*): Oleg Briansky. Decorado y vestuario: André Levasseur. Director artístico: Anton Dolin. London Festival Ballet.

Temporada de Primavera de 1962

Oleg Briansky (R) y Claire Sombert (J). Coreografía (*pas de deux*): Oleg Briansky. Decorado y vestuario: André Levasseur. Director artístico: John Gilpin. London Festival Ballet.

Temporada de Primavera de 1967

Coreografía (*pas de deux*): Serge Lifar. Director artístico: Claude Giraud. Ballet Classique de France.

Versión de Prokofiev

Temporada de Primavera de 1965

Coreografía: Dimitri Parlic. Decorado y vestuario: Dusan Ristic. Director artístico: Vera Kostic. Ballet de Belgrado.

Temporada de Primavera de 1974

Coreografía: Erich Walter. Decorado: Heinrich Wendel. Vestuario: Jan Skalicky. Director artístico: Erich Walter. Ballet de la Deutsche Opera am Rhein de Düsseldorf / Duisburg.

Temporada de Primavera de 1977

Coreografía: Peter Van Dyk. Decorado: Fernando Calderón. Vestuario: Barbara Hoffmann. Director artístico: Peter Van Dyk. Ballet del Rhin de Estrasburgo.

Temporada de Primavera de 1979

Coreografía: Birgit Cullberg. Decorado y vestuario: Eva Schaeffer. Director artístico: Birgit Cullberg. Cullberg Ballet (Teatro Nacional de Suecia).

Temporada 1984-85

Richard Cragun (R) y Marcia Haydée (J). Coreografía: John Cranko. Decorado y vestuario: Jürgen Rose. Director artístico: Marcia Haydée. Stuttgart Ballet.

Temporada 1991-92

Darrel Toulon (R) y Kathleen Rylands (J). Coreografía: Jochen Ulrich. Decorado: Kathrin Kegler. Vestuario: Marie Therese Cramer. Director artístico: Jochen Ulrich. Tanz-Forum Köln.

Próximas funciones**San Francisco Ballet**

El lago de los cisnes
(conmemoración del 125 aniversario del estreno de *El lago de los cisnes*)

Música: **Piotr Chaikovsky**
Coreografía: **Helgi Tomasson**
Escenografía y vestuario: **Jens-Jacob Worsaae**
Iluminación: **David K. H. Elliot**

Orquesta Simfónica del Gran Teatre del Liceu
Director de orquesta: **Emil de Cou**

Martes, 4 de setiembre, 20.30 h, turno A
Miércoles, 5 de setiembre, 20.30 h, turno D
Jueves, 6 de setiembre, 20.30 h, turno B
Viernes, 7 de setiembre, 20.30 h, turno E
Sábado, 8 de setiembre, 17.00 h.
Sábado, 8 de setiembre, 22.00 h, turno C
Domingo, 9 de setiembre, 17.00 h, turno T

Prism
Música: **Ludwig van Beethoven**
Coreografía: **Helgi Tomasson**

In the Night
Música: **Frédéric Chopin**
Coreografía: **Jerome Robbins**

The vertiginous thrill of exactitude
Música: **Franz Schubert**
Coreografía: **William Forsythe**

Sandpaper Ballet
Música: **Leroy Anderson**
Coreografía: **Mark Morris**

Miércoles, 12 de setiembre, 20.30 h, turno H
Jueves, 13 de setiembre, 20.30 h, turno G
Viernes, 14 de setiembre, 20.30 h.
Sábado, 15 de setiembre, 17.00 h, turno F
Sábado, 15 de setiembre, 21.30 h.
Domingo, 16 de setiembre, 17.00 h.