



GRAN TEATRE
DEL LICEU

Ballet
del
Teatro
Lírico
Nacional
La
Zarzuela



GRAN TEATRE DEL LICEU

Temporada 1989-1990

CONSORCI DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

**Generalitat de Catalunya
Ajuntament de Barcelona
Ministerio de Cultura
Diputació de Barcelona
Societat del Gran Teatre del Liceu**



**Ballet del Teatro Lírico
Nacional La Zarzuela**

2, 3 i 4 de setembre

Hoja de Álbum

Ray Barra / Felix Mendelssohn

Diana y Acteón (Pas a dos)

Agrippina Vaganova / Riccardo Drigo

Sinfonía India

Nacho Duato / Carlos Chávez

María Estuardo

José Granero / Emilio de Diego i Víctor M. Martín Rubio

5 i 6 de setembre

**Theme and Variations
(Tema y Variaciones)**

George Balanchine / Piotr I. Txaikovski

Nocturno

Ray Barra / Antonín Dvořák

Diana y Acteón (Pas a dos)

Agrippina Vaganova / Riccardo Drigo

María Estuardo

José Granero / Emilio de Diego i Víctor M. Martín Rubio

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

Direcció musical

Miguel Roa



Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela

Directora Artística

Maya Plisetskaya

Ballarins principals

Arantxa Argüelles
Ricardo Franco

Elena Figueroba
Raúl Tino

Carmen Molina
Hans Tino

Artista invitat: Julio Bocca

Solistes

Marta Álvarez
Rosanna Burgos

Mabel Cabrera
Montserrat García
Carmen París

M.^a Luisa Ramos
Sofía Sancho

Daniel Alonso

Manuel Armas
Javier Serrano

José Antonio Quiroga

Artistes del Ballet

Verónica Altes
Anabel Alvero
Katy Arteaga
M.^a del Mar Baudesson
Mireia Bombardo
Marta Charfole
M.^a Luisa Delgado
Marina Donderis
Gema Gallardo

M.^a Europa Guzmán
África Guzmán
Olivia Jorba
Eva M.^a López
Mar Llorente
Muriel Maria
M.^a Teresa Martín
Beatriz Martín
Belén Moreno

Blanca M.^a Reche
Adriana Salgado
Esther Oliva
Rocío Pelaez
Eva M.^a Pérez
Susana Ruiz
Yoko Taira
M.^a Jesús Tarrat

José A. Beguiristain
Javier Castillo
Eduardo Castro
Antonio Fernández
Mauricio González

Sebastián González
Luis Martín Oya
José Martínez
Julián Mínguez
Pablo Molero

Tino Morán
Fernando Navajas
Juan C. Santamaría
José Vicente Sales
Óscar Torrado



Director Estable

Ray Barra

Adjunts a Direcció i Mestres de ballet

Azari Plisetsky i Nina Sojnovskaya

Ajudant de Direcció

Máximo Barra

Mestra de ball i Repetidora

Giselle Roberge





Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela

El Ballet del Teatro Lírico Nacional, fundat el 1979 com a Ballet Nacional de España-Clásico, tingué en Víctor Ullate el primer director. El 1982 el succeí en la direcció artística María de Ávila, la qual incorporà al grup els millors elements de la seva anterior companyia, el Ballet de Zaragoza. És també en aquesta època quan inicià la seva col·laboració amb el Nacional el coreògraf Ray Barra, actual director estable del BTLN. Des de 1987, i amb la contractació de la prestigiosa ballarina soviètica Maya Plisetskaya com a Directora Artística, la Companyia adquireix el seu perfil actual, amb el qual tracta d'acomplir un doble propòsit: aglutinar en una companyia solvent, subvencionada per l'Estat, els diversos talents espanyols dotats per a la dansa clàssica i mostrar al públic d'aquest país, en les diverses facetes, l'extraordinària i intemporal bellesa de l'art coreogràfic. El Ballet Nacional de España-Clásico féu la seva presentació en aquest Gran Teatre del Liceu el 21 de maig de 1985, amb *Sérénade*, *Jardín de Lilas*, el Pas a dos de *Don Quijote* i *Poema Divino*. Després, ja com a Ballet del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela ha actuat en les representacions de les òperes *Faust* i *Khovantxina*.





Maya Plisetskaya (Directora Artística)

Maya Plisetskaya, personalitat abassegadora del món de la dansa, representa, per l'energia vigorosa, el rebuig de totes les convencions academicistes en el ballet i el fort caràcter, un autèntic mite per als amants de la Dansa i de l'Art en general.

L'enlluernadora ballarina va néixer el 20 de novembre de 1925 al si d'una família vinculada estretament al món del teatre i la dansa. És neboda de Sulamith i Assaf Messerer, dos dels ballarins més famosos del Bolshoi als anys trenta; filla de Raquel Messerer, estrella del cinema mut, i germana d'Azari Plisetsky, Adjunt a la Direcció i Mestre de Ballet del Teatro Lírico Nacional.

Maya Plisetskaya fou una ballarina nata que, ja als tres anys, sorprenia amb improvisacions al jardí d'infància. Poc després, la «prima ballarina» russa assegurà l'orientació d'aquests primers passos en el ballet tot ingressant als vuit anys a l'Escola de Dansa de Moscou, on estudià amb Ieliseveta Gerdt.

De l'etapa de la seva formació, Maya Plisetskaya recorda, a més, molt especialment, el treball amb Assaf Messerer i amb Agrippina Vaganova, la gran pedagoga del Kirov de Leningrad.

El 1943 Maya Plisetskaya ingressà al Ballet del Bolshoi, al qual s'incorporà com a solista. Pocs mesos més tard, ja triomfà la jove-níssima ballarina amb la interpretació de *La Mort del Cigne* de Fokine. En contrast amb el d'Anna Pavlova, el cigne de Plisetskaya és una metàfora menys resignada de la vida i de la mort, en la qual l'aleteig frenètic de mans i de braços no és sinó una demostració més d'una voluntat d'aferrar-se a l'existència.

L'estil revolucionari de Maya Plisetskaya, que ben aviat es distingí per la brillantor del gran salt, el lirisme dels braços, la capacitat expressiva i la coherència dels moviments, anava a adquirir encara un notorietat artística més gran amb l'encarnació de la virtuosa i inaccessible *Raymonda* (1954) i, sobretot, amb el personatge d'Odette-Odile de *El Llac dels Cignes* que, des de 1947, ha interpretat en més de cinc-cents ocasions, fins a convertir-lo en el paper amb el qual s'identifica més.

Durant els anys cinquanta, Maya Plisetskaya arribà al cim de la popularitat i la brillantor amb interpretacions de papers tan diferents com ara el de La Reina de la Muntanya de *La Flor de Pedra* de Lavrovsky (1954) o el d'Aegina de *Espàrtac* de Moiseiev (1958). Però foren tres actuacions impressionants com a Zarema de *La Font de Bakhchisarai* de Zajarov (1949), com a Kitri de *Don Quixot* (1950) i, finalment, com a Laurencia en el ballet homònim de Chabukiani (1956), les que d'una manera més definitiva demostraren el seu registre tècnic i interpretatiu impressionant i personalíssim.

Després d'haver creat altres personatges d'impacte, com el de Julieta de *Romeo i Julieta* de Lavrovsky o el de Mekhmene-Bahnu de



La Llegenda de l'Amo de Grigorovich, Maya Plisetskaya estrenà el 1967 *Carmen Suite*, la qual esdevindria la seva interpretació més famosa.

El 1972 abordà un altre projecte desafiador, un ballet basat en *Anna Karenina* de Tolstoi, sobre una partitura de Schedrin. Plisetskaya, a la qual fascinava des de feia temps la idea de traslladar a la dansa tota la plàstica i expressivitat descrites per l'escriptor rus en la seva obra magistral, assumí la tasca de direcció d'escena i fou la coreògrafa del seu paper per primera vegada.

Els anys seixanta foren per a Maya Plisetskaya una dècada marcada per l'experimentació i el contacte amb coreògrafs occidentals. El 1973 estrenà a París *La Rose Malade*, que Roland Petit havia creat per a ella tot inspirant-se en la música de Mahler.

En el ballet *Isadora*, concebut per a ella per Maurice Béjart, Plisetskaya utilitzava el magnetisme de la seva presència escènica. La seva actuació com la moribunda Isadora Duncan resultava una imatge inoblidable.

La seva experiència amb Béjart —del qual també interpretà *Bolero* i *Leda*— influí en la segona coreografia pròpia, una versió de *La Gavina* de Txèkhov amb música de Schedrin estrenada l'any 1980 i on, a través d'un llenguatge molt semblant al d'Antony Tudor a *Jardín de Lilas*, Plisetskaya delineà una composició coreogràfica ben imaginativa.

La tercera coreografia d'aquesta gran artista fou *La Dama del Gosset* (1985), inspirada, com l'anterior, en l'obra homònima de Txèkhov, amb música de Schedrin.

Maya Plisetskaya és, des de desembre de 1987, Directora Artística del Ballet del Teatro Lírico Nacional, amb el qual estrenà el 1988 la coreografia de José Granero per a *María Estuardo*, creada especialment per a ella i per a la Companyia.

Fa pocs dies ha participat en l'òpera *Le Villi* de Puccini, amb coreografia de l'actual director de la Companyia, Ray Barra. Esdeveniment mundial en el Castell de Peralada, en reunir-se per primer cop dues grans dives en el mateix escenari: Montserrat Caballé i Maya Plisetskaya.

De la seva experiència amb el Ballet del Teatro Lírico Nacional, Maya Plisetskaya diu: «M'he proposat, sobretot, atreure l'atenció del públic envers aquesta companyia joveníssima i molt capaç. A Espanya no hi ha hagut una tradició, un culte al ballet clàssic. A mi m'interessa aportar aquest bagatge, i alhora imprimir l'empenta definitiva al Ballet del Teatro Lírico Nacional: cridar l'atenció, crear gairebé una sensació de «shock», d'excepcionalitat, perquè després, quan jo hagi marxat, persisteixi aquest interès i la Companyia pugui seguir un rumb propi. Vull crear juntament amb aquests ballarins una *marca*, un perfil únic que els ajudi a sobresortir».



Primer programa

Hoja de Álbum

Ray Barra / Felix Mendelssohn

Diana y Acteón (Pas a dos)

Agrippina Vaganova / Riccardo Drigo

Sinfonía India

Nacho Duato / Carlos Chávez

María Estuardo

José Granero / Emilio de Diego i
Víctor M. Martín Rubio

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL
GRAN TEATRE DEL LICEU

Direcció musical: Miguel Roa

Dissabte, 2 de setembre, a les 21 h., funció núm. 1, torn C
Diumenge, 3 de setembre, a les 17 h., funció núm. 2, torn T
Dilluns, 4 de setembre, a les 21 h., funció núm. 3, torn D





Hoja de Álbum

Hoja de Álbum és la cinquena coreografia concebuda específicament per al Ballet del Teatro Lírico per Ray Barra, Director Estable de la Companyia, després de les de *La Espera* (1987), *El Trencauous* (1986), *Nocturno* (1985) i *Poema Divino* (1985).

La música de Mendelssohn, i en concret nou de les quaranta-vuit *Romances sense paraules* compostes entre 1832 i 1845, ha servit a Barra de suport i inspiració per als successius «moments» coreogràfics de *Hoja de Álbum*, els quals il·lustren plàsticament la intensitat i el lirisme de les breus composicions del músic alemany: «L'obra per a piano de Mendelssohn sempre m'havia emocionat, però amb aquest ballet he sentit, potser d'una manera més evident que en altres coreografies meves, la influència de la música en els moviments i en tot el procés creatiu: jo partia d'unes idees, d'imatges més o menys definides, i vaig cercar la música que millor les reflectís; però, en trobar-la, aquesta música ha enriquit i modificat remarcablement el ballet mateix». Ray Barra ha creat amb *Hoja de Álbum*, probablement, el seu ballet més «líric», una coreografia d'un dramatisme i una tensió menors que en aquella que la precedeix immediatament, *La Espera*, però no pas menys rica en intensitat expressiva. Com en *Nocturno*, aquí s'especifiquen atraccions i sentiments despertats per l'amor, en llurs manifestacions més diverses, però, al contrari que en aquell «ballet para dos personas», l'orientació coreogràfica de *Hoja de Álbum* és menys neoclàssica i més decididament contemporània. «Arabesques», «Ports de bras» i extensions de diferent sentit es combinen amb figures molt exigents des del punt de vista de la tècnica i amb flexions i corbes que pertanyen a un llenguatge obertament modern.

Amb una actitud que ja és característica del coreògraf i ex-ballari nord-americà, Ray Barra ha col·laborat molt estretament durant tot el procés de creació amb els solistes de la Companyia, als quals —afirma— «pertany» aquest ballet. És precisament aquest plantejament allò que impedeix que *Hoja de Álbum*, tot i sense recolzar-se en una línia argumental concreta, pugui ser considerat un «ballet abstracte». «En realitat», explica Ray Barra, «no crec en allò abstracte. Tota obra, i més encara tot ballet, deixa de ser abstracta en el moment en el qual algú la interpreta. Així i tot, sí que m'han fascinat en *Hoja de Álbum* aspectes potser poc concrets, com ara la puresa dels sentiments o la intensitat de l'amor, encara que mai com una situació ideal i d'alguna manera aïllada de la realitat contemporània, sinó com quelcom que existeix aquí fora, o almenys això m'agradaria creure. Jo crec que *Hoja de Álbum* és, en cert sentit, un ballet d'avui pensat en l'ahir, i he volgut que aquesta vocació, aquesta atmosfera, fossin la clau de la seva originalitat i, espero, també del seu interès».



Diana y Acteón (Pas a dos)

Diana y Acteón és un dels Passos a dos més brillants i originals de Marius Petipa, i de fet s'ha distingit en els darrers anys com a peça de repertori imprescindible de moltes figures destacades de la dansa internacional. El fragment, intercalat de forma un xic aleatòria per Petipa a la seva versió de 1886 del ballet *La Esmeralda* (coreografia de Perrot i música de Pugni), s'inspira en la música creada a l'efecte per Riccardo Drigo i s'ha integrat en el repertori actual en la versió que va concebre Agrippina Vaganova.

La història d'Acteón, que sofreix el destí d'ésser convertit en cérvol i devorat pels seus mateixos gossos de caça després de sorprendre Diana mentre es refresca a la seva cova, és, en aquesta breu coreografia, només un pretext per al lluïment de la parella protagonista, la qual té oportunitat de mostrar llurs dots tècniques i expressives en un «pas de deux» típic de l'estil de Petipa. Després de la Introducció i l'Adagio inicials, les dues Variacions solistes contenen sens dubte allò més interessant de *Diana y Acteón*, tot i que la Coda forneixi noves sorpreses i galeigs coreogràfics.

De fet, en *Diana y Acteón* hom combina admirablement el respecte per l'original amb l'aportació peculiar de Vaganova, a la qual sempre interessà la síntesi harmònica de les escoles més importants i dels estils individuals del món de la dansa. Tant per les personals postes en escena de *El Llac dels Cignes* (1933) i *La Esmeralda* (1935) com, sobretot, en virtut de la importància històrica de la tasca pedagògica, Vaganova representa, des de la influent condició de fundadora de l'Escola de Leningrad, una figura fonamental en el context de l'evolució del ballet en aquest segle. *Diana y Acteón* és, aquest sentit, una brillant mostra de perfeccionisme i de talent per aprofitar i desenvolupar ulteriorment diferents estils en una coreografia que, malgrat tot, fa de la coherència un dels seus màxims atractius.

Diana y Acteón s'afegeix a *Don Quixot*, *El Corsari* i *Cigne Negre* en el repertori de Passos a dos de Petipa del Ballet del Teatro Lírico Nacional, que ha incorporat així mateix als seus programes les coreografies de *Txaikovski Pas de Trois* (de l'acte primer de *El Llac dels Cignes*) i *Raymonda Divertimento*, ambdues amb posta en escena de Valentina Savina i Azari Plisetsky.

La Esmeralda s'estrenà a Londres el 9 de març de 1844 amb Carlotta Grisi i Jules Perrot, i l'any 1849 arribà ja al Gran Teatre del Liceu, on fou molt reeixida la reposició de 1955 pel London's Festival Ballet, amb Natalia Krassovska, Toni Lander, John Gilpin i Nicholas Polajenko. Després d'aquesta data han ballat aïlladament el Pas a dos en aquest escenari artistes com ara Nora Kovach, Genia Melikova, Marilyn Burr, Alexandra Radius, Istvan Rabovsky, Nicholas Polajenko, John Gilpin, Georges Goviloff, Ben Stevenson, James Urbain i Han Ebbelaar.



Sinfonía India

Sinfonía India és la segona coreografia del valencià Nacho Duato, ballarí i coreògraf del Nederlands Dans Theater, i constitueix una mostra molt interessant de la seva evolució cap a la maduresa creativa. Duato, de fet, en té prou amb poc més de deu minuts per posar en escena aquest «exercici de composició coreogràfica» en el qual se succeeixen a un ritme vertiginós una gran varietat de situacions en moviment, adagio, pas a dos, passos a tres...

La influència de les tendències contemporànies, però molt especialment la del seu principal mestre i «padrí» artístic, Jiri Kylian, no impedeix que en cada variació de *Sinfonía India* hom pugui percebre l'estil personal de Duato, molt atent a l'expressivitat i malleabilitat de cadascuna de les deu parelles de ballarins que assumeixen successivament o conjuntament el protagonisme de la peça.

El coreògraf valencià, que supervisa personalment el muntatge de la seva obra per part del Ballet del Teatro Lírico Nacional, s'inspira en la música de reminiscències precolombines composta pel mexicà Carlos Chávez per articular una «dansa» en la qual les referències arcaiques i rituals es fonen amb un estil absolutament contemporani. Una escenografia i un vestuari tel·lúrics i rústics alhora componen l'atmosfera més propícia per al desenvolupament de les propostes de Duato, que fa de la utilització exhaustiva de l'espai, la fluïdesa del moviment i la combinació d'«instint i cap» les preocupacions creatives principals.

La música de Carlos Chávez també fou emprada per Brian Macdonald per a un Pas a dos, *Canto indio*, que estrenà en aquest Gran Teatre el Harkness Ballet de Nova York, l'any 1966. *Sinfonía India*, amb la coreografia de Nacho Duato, fou estrenada l'any 1984 a Scheveningen i el Ballet del Teatro Lírico Nacional ho féu a Madrid el 8 d'octubre de 1987.



María Estuardo

María Estuardo és la primera coreografia concebuda per José Granero específicament per al Ballet del Teatro Lírico Nacional. A instàncies de la mateixa Plisetskaya, a la qual des de feia temps fascina el personatge de l'enigmàtica reina escocesa, Granero (autor de *Medea*, *Bolero* i *Alborada del Gracioso*, entre altres ballets) ha creat una obra en la qual l'estil personal es fon amb les atmosferes musicals i escèniques de Emilio de Diego (amb Víctor M. Martín Rubio) i Hugo de Ana, respectivament. Tot això serveix al prestigiós coreògraf per recrear al llarg de quasi seixanta minuts la peripècia dels darrers anys de la vida d'aquesta figura històrica singular. Argumentalment, *María Estuardo* parteix de l'encontre i, en certa manera, la metamorfosi de Maya Plisetskaya amb el símbol i la presència intuïda de la reina escocesa, per situar aquesta darrera, encarnada ja per la «prima ballerina» russa, a les darreries de la seva permanència a França, imminent ja la tornada a Escòcia (1561). Granero il·lustra, en un seguit ininterromput d'escenes, els moments decisius de la vida de Mary Stuart, que assumeix trets ben dramàtics ja a partir de la mort sobtada del seu primer espòs, el Rei Francesc de França. En l'ambient tancat de la Cort d'Escòcia, a la qual torna després d'una absència perllongada, la jove Mary va cedint irremissiblement al joc de confrontacions i connivències amb personatges com el líder calvinista John Knox, al qual l'oposa la religió catòlica; el seu secretari i confident David Rizzio, que és assassinat brutalment davant els seus propis ulls, o l'autor d'aquest crim, l'atractiu i intrigant Comte de Darnley, segon espòs de Maria, el qual no mereix millor fi quan pateix una mort més misteriosa però no menys cruel, sens dubte instigada per la pròpia consort. A tots aquests episodis turbulents tampoc no roman aliè el Comte de Bothewell, amant de Mary i molt probablement còmplice en aquest darrer assassinat. Després de l'inoportú matrimoni d'ambdós, Bothewell també s'allunya de Maria, quan és condemnat a l'exili, i la seva mort posterior enrareix encara més l'agitada consciència de la Reina d'Escòcia.

La línia de tensió creixent assoleix el punt àlgid amb l'aparició de la Reina Isabel, símbol definitiu del tràgic destí que espera a Mary Stuart, la qual, per decisió d'aquella, mor decapitada al Castell de Fotheringhay el 8 de febrer de 1587, tot donant fi al «somni» gairebé impossible de Maya Plisetskaya.

Tot i atenent-se en l'essencial a la referència històrica, Granero ha volgut dotar la seva coreografia d'una dimensió més imaginativa, que atengui a la complexitat de la protagonista i a les ambigüitats del seu entorn. De recrear aquesta atmosfera carregada de sospites s'encarreguen dos grups de ballarins, sempre disposats a compartir l'escenari amb els protagonistes del moment. Es tracta, per una part,



de les quatre dames de la cort de Maria, que mantenen una actitud ambigua i una personalitat etèria, tot identificant-se en moments determinats amb les Bruixes de Macbeth; també és insistent la irrupció d'un grup més nodrit d'homes, els quals van assumint diferents rols (els soldats francesos, els intrigants d'Escòcia, etc.) encara que, a la seva manera, també marcaren l'existència de Maria Estuard. Així i tot, és el personatge de la Reina Isabel l'autèntic catalitzador de l'obra, la figura que, d'una manera més poderosa, encarna la facultat de l'existència de Maria Estuard i, de fet, pertany a ambdues el vertader protagonisme de les darreres escenes del ballet de Granero.

Des del punt de vista coreogràfic, *María Estuardo* participa, com el seu creador, de molt diferents estils i afinitats derivats d'una àmplia formació i experiència, tant en la dansa clàssica com en l'espanyola o la contemporània, sense oblidar l'Escola Bolera. El coreògraf hispano-argentí ha construït, al voltant de la figura central de la seva obra, un ballet que exigeix dels intèrprets una gran expressivitat i una identificació ben clara amb el sentit teatral dels moviments. Al mateix temps, Granero ha sabut plasmar totes aquestes tensions i fluxos alternatius a través d'un llenguatge coreogràfic que es recolza en un sentit rítmic precís per executar passos, figures i cabrioles d'un nivell i una originalitat molt notables quant a la tècnica.

A aquesta singularitat estilística contribueix d'una manera substancial la música composta i interpretada per Emilio de Diego i Víctor M. Martín Rubio, la qual descriu sonorament els diferents àmbits de l'acció amb melodies remissives de l'època, d'antuvi, i harmonies i efectes progressivament més expressionistes i més sensibles a l'evolució interior de la protagonista, a mida que *María Estuardo* va creixent en intensitat dramàtica. També han estat decisives en el muntatge les aportacions de Francisco Suárez, autor del llibret, en el qual s'intercalen reflexions originals amb fragments de Shakespeare, entre altres, i de l'escenògraf i figurinista argentí Hugo de Ana, el qual enfasitza amb sorprenents decoracions i vestuari, mescla d'antic i de contemporani, la brillantor d'aquesta coreografia.

María Estuardo, estrena absoluta de la temporada 1988-1989 del Ballet del Teatro Lírico Nacional, ajunta, doncs, aportacions i talents d'un gran nivell que avalen per si mateixos la qualitat artística d'aquest espectacular muntatge.





Hoja de Álbum

Hoja de Álbum es la quinta coreografía concebida específicamente para el Ballet del Teatro Lírico por Ray Barra, Director Estable de la Compañía, después de las de La Espera (1987), Cascanueces (1986), Nocturno (1985) o Poema Divino (1985).

La música de Mendelssohn, y en concreto nueve de sus cuarenta y ocho Romanzas sin palabras compuestas entre 1832 y 1845, ha servido a Barra de apoyo e inspiración para los sucesivos «momentos» coreográficos de Hoja de Álbum, que ilustran plásticamente la intensidad y lirismo de las breves composiciones del músico alemán: «La obra para piano de Mendelssohn siempre me había emocionado, pero con este ballet he sentido, quizá de un modo más evidente que en otras de mis coreografías, la influencia de la música en los movimientos y en todo el proceso creativo: yo partía de unas ideas, de imágenes más o menos definidas, y busqué la música que mejor las reflejara; pero, al encontrarla, esa música ha enriquecido y modificado notablemente el ballet mismo».

Ray Barra ha creado con Hoja de Álbum su ballet probablemente más «lírico», una coreografía de menor dramatismo y tensión que su inmediata precedente, La Espera, pero no por ello menos rica en intensidad expresiva. Como en Nocturno, aquí se escenifican atracciones y sentimientos despertados por el amor, en sus más diversas manifestaciones, pero, al contrario que en aquel «ballet para dos personas», la orientación coreográfica es en Hoja de Álbum menos neoclásica y más decididamente contemporánea. Arabesques, Ports de bras y extensiones de distinto sentido se combinan con figuras muy exigentes desde el punto de vista de la técnica y con flexiones y curvas que pertenecen a un lenguaje abiertamente moderno.

Con una actitud que ya es característica del coreógrafo y ex-bailarín norteamericano, Ray Barra ha colaborado muy estrechamente durante todo el proceso de creación con los solistas de la Compañía, a quienes —afirma— «pertenece» este ballet. Es precisamente ese planteamiento el que impide que Hoja de Álbum, aun sin apoyarse en una línea argumental concreta, pueda ser considerado un «ballet abstracto». «En realidad», explica Ray Barra, «no creo en lo abstracto. Toda obra, y más aún todo ballet, deja de ser abstracta en el momento en que alguien la interpreta. Sin embargo, sí me han fascinado en Hoja de Álbum aspectos quizá poco concretos, como la pureza de los sentimientos o la intensidad del amor, aunque nunca como una situación ideal y de algún modo aislada de la realidad, sino como algo que existe ahí fuera, o al menos eso me gustaría creer. Yo creo que Hoja de Álbum es en cierto sentido un ballet de hoy pensando en el ayer, y he querido que esa vocación, esa atmósfera, fueran la clave de su originalidad y, espero, también de su interés».



Diana y Acteón (Paso a dos)

Diana y Acteón es uno de los más brillantes y originales Pasos a dos de Marius Petipa, y, de hecho, se ha distinguido en los últimos años como pieza de repertorio imprescindible de muchas figuras destacadas de la danza internacional. El fragmento, intercalado de forma algo aleatoria por Petipa en su versión de 1886 del ballet La Esmeralda (coreografía de Perrot y música de Pugni), se inspira en la música creada al efecto por Riccardo Drigo y se ha integrado en el repertorio actual en la versión que concibiera Agrippina Vaganova.

La historia de Acteón, que sufre el destino de ser convertido en ciervo y devorado por sus propios perros de caza tras sorprender a Diana mientras se refresca en su cueva, es en esta breve coreografía un mero pretexto para el lucimiento de la pareja protagonista, que tiene oportunidad de mostrar sus dotes técnicas y expresivas en un pas de deux típico del estilo de Petipa. Tras la Introducción y el Adagio iniciales, las dos Variaciones solistas contienen sin duda lo más interesante de Diana y Acteón, aunque la Coda depare nuevas sorpresas y alardes coreográficos. De hecho, en Diana y Acteón se combina admirablemente el respeto por el original con la peculiar aportación de Vaganova, a quien siempre interesó la síntesis armónica de las más importantes escuelas y estilos individuales del mundo de la danza. Tanto por sus personales puestas en escena de El Lago de los Cisnes (1933) y La Esmeralda (1935) como, sobre todo, en virtud de la importancia histórica de su labor pedagógica, Vaganova representa, desde su influyente condición de fundadora de la Escuela de Leningrado, una figura fundamental en el contexto de la evolución del ballet en este siglo. Diana y Acteón es, en este sentido, una brillante muestra de su perfeccionismo y su talento para aprovechar y desarrollar ulteriormente distintos estilos en una coreografía que, sin embargo, hace de la coherencia uno de sus máximos atractivos. Diana y Acteón se suma a Don Quijote, El Corsario y Cisne Negro en el repertorio de Pasos a dos de Petipa del Ballet del Teatro Lírico Nacional, que ha incorporado asimismo a sus programas las coreografías Tchaikovsky Pas de Trois (del Primer Acto de El Lago de los Cisnes) y Raymonda Divertimento, ambas con puesta en escena de Valentina Savina y Azari Plisetsky.

La Esmeralda se estrenó en Londres el 9 de marzo de 1844 con Carlotta Grisi y Jules Perrot, y el año 1849 llegó ya al Gran Teatro del Liceu, donde fue muy sonada la reposición de 1955 por el London's Festival Ballet, con Natalia Krassovska, Toni Lander, John Gilpin, y Nicholas Polajenko. Después de esta fecha han bailado aisladamente el Paso a dos en este escenario artistas como Nora Kovach, Genia Melikova, Marilyn Burr, Alexandra Radius, Istvan Rabovsky, Nicholas Polajenko, John Gilpin, Georges Goviloff, Ben Stevenson, James Urbain y Han Ebbelaar.



Sinfonía India

Sinfonía India es la segunda coreografía del valenciano Nacho Duato, bailarín y coreógrafo del Nederlands Dans Theater, y constituye una muy interesante muestra de su evolución hacia la madurez creativa. A Duato, de hecho, le bastan poco más de diez minutos para poner en escena este «ejercicio de composición coreográfica» en el que se suceden a un ritmo vertiginoso una gran variedad de situaciones en movimiento, adagios, paso a dos, pasos a tres...

La influencia de las tendencias contemporáneas, pero muy en especial la de su principal maestro y «padrino» artístico, Jiri Kylian, no impide que en cada variación de Sinfonía India se perciba el estilo personal de Duato, muy atento a la expresividad y maleabilidad de cada una de las diez parejas de bailarines que asumen sucesiva o conjuntamente el protagonismo de la pieza.

El coreógrafo valenciano, que supervisó personalmente el montaje de su obra por parte del Ballet del Teatro Lírico Nacional, se inspira en la música de reminiscencias precolombinas compuesta por el mejicano Carlos Chávez para articular una «danza» en la que las referencias arcaicas y rituales se funden con un estilo absolutamente contemporáneo. Una escenografía y vestuario telúricos y rústicos al tiempo componen la atmósfera más propicia para el desarrollo de las propuestas de Duato, que hace de la utilización exhaustiva del espacio, la fluidez del movimiento y la combinación de «instinto y cabeza» sus principales preocupaciones creativas.

La música de Carlos Chávez también fue empleada por Brian Macdonald para un Paso a dos, Canto indio, que estrenó en este Gran Teatro el Harkness Ballet de Nueva York, el año 1966. Sinfonía India, con la coreografía de Nacho Duato, fue estrenada en 1984 en Scheveningen y el Ballet del Teatro Lírico Nacional lo hizo en Madrid el 8 de octubre de 1987.



María Estuardo

María Estuardo es la primera coreografía concebida por José Granero específicamente para el Ballet del Teatro Lírico Nacional. A instancias de la propia Plisetskaya, a quien desde hacía tiempo fascinaba el personaje de la enigmática reina escocesa, Granero (autor de *Medea*, *Bolero* y *Alborada del Gracioso*, entre otros ballets) ha creado una obra en la que su personal estilo se funde con las atmósferas musicales y escénicas de Emilio de Diego (con Víctor M. Martín Rubio) y Hugo de Ana, respectivamente. Todo ello sirve al prestigioso coreógrafo para recrear a lo largo de casi sesenta minutos la peripecia de los últimos años de la vida de esta singular figura histórica.

Argumentalmente, María Estuardo parte del encuentro y, en cierto modo, la metamorfosis de Maya Plisetskaya con el símbolo y la presencia intuita de la reina escocesa, para situar a esta última, encarnada ya por la prima ballerina rusa, en las postrimerías de su permanencia en Francia, inminente ya su regreso a Escocia (1561). Granero ilustra en una serie ininterrumpida de escenas los momentos decisivos de la vida de Mary Stuart, que asume tintes dramáticos ya a partir de la súbita muerte de su primer esposo, el Rey Francisco de Francia. En el cerrado ambiente de la Corte de Escocia, a la que vuelve tras muchos años de ausencia, la joven Mary va irremisiblemente cediendo al juego de confrontaciones y connivencias con personajes como el líder calvinista John Knox, a quien le opone su religión católica; su secretario y confidente David Rizzio, que es brutalmente asesinado ante sus propios ojos, o el autor de este crimen, el atractivo e intrigante Conde de Darnley, segundo esposo de María, quien no merece mejor fin al sufrir una muerte más misteriosa pero no menos cruel, sin duda instigada por su propia consorte. A todos estos turbulentos episodios no permanece tampoco ajeno el Conde de Bothewell, amante de Mary y muy probablemente cómplice en este último asesinato. Tras el inoportuno matrimonio de ambos, Bothewell también se aleja de María Estuardo, al ser condenado al exilio, y su posterior muerte enraece aún más la agitada conciencia de la Reina de los Escoceses.

La línea de tensión creciente alcanza su punto álgido con la aparición de la Reina Isabel, símbolo definitivo del trágico destino que aguarda a Mary Stuart, quien por decisión de aquella muere decapitada en el Castillo de Fotheringhay el 8 de febrero de 1587, dando fin al «sueño» casi imposible de Maya Plisetskaya.

Aun ateniéndose en lo esencial a la referencia histórica, Granero ha querido dotar a su coreografía de una dimensión más imaginativa, que atienda a la complejidad de su protagonista y a las ambigüedades de su entorno. De recrear esa atmósfera cargada de sospechas se encargan dos grupos de bailarines siempre dispuestos a compartir el escenario con los protagonistas del momento. Se trata, por una parte,



de las cuatro damas de corte de María, que mantienen una actitud ambigua y una etérea personalidad, identificándose en momentos determinados con las Brujas de Macbeth; también insistente es la irrupción de un más nutrido grupo de hombres, los cuales van asumiendo distintos roles (los soldados franceses, los intrigantes nobles de Escocia, etc.) aunque personifiquen siempre a los sicarios que, a su manera, también marcaron la existencia de María Estuardo.

Sin embargo, es el personaje de la Reina Isabel el auténtico catalizador de la obra, la figura que de un modo más poderoso encarna la fatalidad de la existencia de María Estuardo y, de hecho, a ambas pertenece el verdadero protagonismo de las últimas escenas del ballet de Granero.

Desde el punto de vista coreográfico, María Estuardo participa, como su creador, de muy distintos estilos y afinidades derivados de su amplia formación y experiencia tanto en la danza clásica como en la española o la contemporánea, sin olvidar la Escuela Bolera. El coreógrafo hispano-argentino ha construido, alrededor de la figura central de su obra, un ballet que exige de sus intérpretes una gran expresividad y una clara identificación con el sentido teatral de sus movimientos. Al mismo tiempo, Granero ha sabido plasmar todas esas tensiones y flujos alternativos a través de un lenguaje coreográfico que se apoya en un preciso sentido rítmico para ejecutar pasos, figuras y piruetas de un nivel y una originalidad muy notables en cuanto a la técnica.

A esta singularidad estilística contribuye de manera sustancial la música compuesta e interpretada por Emilio de Diego y Víctor M. Martín Rubio, que va describiendo sonoramente los distintos ámbitos de la acción con melodías reminiscentes de la época, en un primer momento, y armonías y efectos progresivamente más expresionistas y más sensibles a la evolución interior de la protagonista, a medida que María Estuardo va creciendo en intensidad dramática. También decisivas en el montaje han sido las aportaciones de Francisco Suárez, autor del libretto, en el que se intercalan reflexiones originales con fragmentos tomados de Shakespeare, entre otros, y del escenógrafo y figurinista argentino Hugo de Ana, que enfatiza con sorprendentes decorados y vestuario, mezcla de antiguo y contemporáneo, la brillantez de esta coreografía.

María Estuardo, estreno absoluto de la Temporada 1988/1989 del Ballet del Teatro Lírico Nacional, aúna pues aportaciones y talentos de un gran nivel que avalan por sí mismos la calidad artística de este espectacular montaje.



Segon programa

Theme and Variations
(Tema y Variaciones)

George Balanchine / Piotr I. Txaikovski

Nocturno

Ray Barra / Antonín Dvořák

Diana y Acteón (Pas a dos)

Agrippina Vaganova / Riccardo Drigo

María Estuardo

José Granero / Emilio de Diego i
Víctor M. Martín Rubio

ORQUESTRA SIMFÒNICA DEL
GRAN TEATRE DEL LICEU

Direcció musical: Miguel Roa

Dimarts, 5 de setembre, a les 21 h., funció núm. 4, torn A
Dimecres, 6 de setembre, a les 21 h., funció núm. 5, torn B



Tema y Variaciones

Tema y Variaciones, una de les coreografies clàssiques més sobresortints de Balanchine, constitueix tot un homenatge del creador rus-nord-americà a Marius Petipa i a l'època daurada dels Ballets Imperials, un passat que aquell assumia amb un convenciment absolut, tot adoptant la tècnica tradicional i la sabatilla de punta com a referències imprescindibles per a qualsevol propòsit innovador. Inspirant-se molt fidelment en el darrer moviment de la *Suite núm. 3* de Txai-kovski, Balanchine es recrea en tots i cadascun dels ressorts tècnics tradicionals, des del més elemental «battement tendu» fins als girs prodigiosos i «ronds de jambe» de les variacions de la parella protagonista. Però l'academicisme de *Tema y Variaciones* no es detura en la reproducció d'aquests recursos, sinó que el creador rus-nord-americà es preocupa d'enriquir aquest llegat a través de sorprenents seqüències d'una notable frescor i intensitat.

En una demostració més de la seva intel·ligència creadora, Balanchine se serveix d'aquests moviments per articular una frase, una idea molt més àmplia que va transformant-se a mida que una altra nova figura es fon gairebé imperceptiblement amb la següent, en una complexa però lògica successió. Al llarg del relativament breu desenvolupament, tota aquesta conjuinació de virtuosismes individuals i geomètriques evolucions del conjunt de ballarins no perd el pols en cap moment, tot culminant en un espectacular «finale».

Quaranta anys després de l'estrena, *Tema y Variaciones* segueix essent, de fet, una de les coreografies més completes del repertori abstracte, probablement la que posa a prova d'una manera més implacable la precisió tècnica dels intèrprets.

Aquest ballet fou estrenat per l'American Ballet Theatre a Nova York el 26 de novembre de 1947, amb Alicia Alonso i Igor Youskevitch. El Ballet del Teatro Lírico Nacional el ballà per primera vegada el 8 d'octubre de 1987 a Madrid.





Nocturno (Pas a dos)

Nocturno és la segona coreografia de Ray Barra per al Ballet del Teatro Lírico Nacional, i pot considerar-se com una de les mostres més reeixides del seu estil, a cavall entre el neoclassicisme i el lirisme. És, sens dubte, aquest darrer apropament el que té primacia en aquesta peça, inspirada en la música d'Antonín Dvorák. Aquesta melodia suggerent, que des de feia temps fascinava Barra, li serví per concebre aquest «ballet para dos personas», que transgredeix les regles rígides dels Passos a dos clàssics.

Nocturno, de fet, supera la divisió en variacions per deixar marge a la comunicació física entre els intèrprets, els quals, pràcticament, no se separen sobre l'escenari. La coreografia és, segons l'autor, «el reflex embolcant de la transició entre dues dimensions, una de terrenal i l'altra d'etèria. La figura femenina, rebeca en un primer moment al contacte amb l'ésser desconegut, és arrossegada finalment per aquest darrer. En aquest sentit, *Nocturno* és també, i sobretot, la imatge d'una seducció». Així, els moviments dels dos ballarins, d'una gran plasticitat i subtileza —que s'acorden amb la pausada música de Dvorák— es complementen gairebé inevitablement, tot articulant-se amb una gran claredat expositiva que subratlla allò harmònic de tot el conjunt.



Tema y Variaciones

Tema y Variaciones, una de las más sobresalientes coreografías clásicas de Balanchine, constituye todo un homenaje del creador ruso-norteamericano a Marius Petipa y a la época dorada de los Ballets Imperiales, un pasado que aquél asumía con absoluto convencimiento, adoptando la técnica tradicional y la zapatilla de punta como referencias imprescindibles para cualquier propósito innovador. Inspirándose muy fielmente en el último movimiento de la Suite núm. 3 de Tchaikowsky, Balanchine se recrea en todos y cada uno de los resortes técnicos tradicionales, desde el más elemental battement tendu hasta los prodigiosos giros y ronds de jambe de las variaciones de la pareja protagonista. Pero el academicismo de Tema y Variaciones no se detiene en la mera reproducción de esos recursos, sino que el creador ruso-norteamericano se preocupa de enriquecer ese legado a través de sorprendentes secuencias de una notable frescura e intensidad. En una demostración más de su inteligencia creadora, Balanchine se sirve de esos movimientos para articular una frase, una idea mucho más amplia que se va transformando a medida que otra nueva figura se funde casi imperceptiblemente con la siguiente, en una compleja pero lógica sucesión. A lo largo de su relativamente breve desarrollo, todo este entramado de virtuosismos individuales y geométricas combinaciones del conjunto de bailarines no pierde el pulso en ningún momento, culminando en un espectacular finale. Cuarenta años después de su estreno, Tema y Variaciones sigue siendo, de hecho, una de las más completas coreografías del repertorio abstracto, y probablemente la que de un modo más implacable pone a prueba la precisión técnica de sus intérpretes.

Fue estrenado por el Ballet Theatre en Nueva York, el 26 de noviembre de 1947, con Alicia Alonso e Igor Youskevitch.

El Ballet del Teatro Lírico Nacional lo bailó por vez primera el 8 de octubre de 1987.



Nocturno (*Paso a dos*)

Nocturno es la segunda coreografía creada por Ray Barra para el Ballet del Teatro Lírico Nacional, y puede considerarse como una de las muestras más logradas de su estilo, a caballo entre lo neoclásico y lo lírico.

Es sin duda ese último acercamiento el que prima en esta pieza, inspirada en la música de Antonín Dvorák. Esta sugerente melodía, que desde hacía años fascinaba a Barra, le sirvió para concebir su «ballet para dos personas», que transgrede las rígidas reglas de los Pasos a dos clásicos.

Nocturno, de hecho, supera la división en variaciones para dejar margen a la comunicación física entre sus intérpretes, que prácticamente no se separan sobre el escenario.

La coreografía es, según su autor, «el reflejo envolvente de la transición entre dos dimensiones, una terrenal y otra etérea. La figura femenina, reacia en un primer momento al contacto con el ser desconocido, es arrastrada finalmente por este último. En ese sentido, Nocturno es también, y sobre todo, la imagen de una seducción». Así, los movimientos de uno y otro bailarín, de una gran plasticidad y sutileza —acordes con la pausada música de Dvorák— se complementan casi inevitablemente, articulándose con una gran claridad expositiva que subraya lo armónico de todo el conjunto.



Miguel Roa (Director Musical)

Va néixer a Madrid i començà els estudis musicals al Reial Conservatori Superior de la seva ciutat natal, tot ampliant-los després a Itàlia, Bèlgica i Estats Units. Ha estat Director de Repertori Operístic del Cor Nacional d'Espanya i Professor de Concertació a l'Escola Superior de Cant de Madrid. Debutà al Teatre de la Zarzuela el 1978 amb *Doña Francisquita*. Abans havia estat Mestre Apuntador i Mestre de Cor, i després dirigí les òperes *Cavalleria rusticana*, *Madama Butterfly*, *Il Signor Bruschino*, *Els Pescadors de Perles* i *La Mérope* del compositor català Domènec Terradellas i la sarsuela *Chorizos y Polacos* de Barbieri. Actualment és Director Musical Estable al Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, on ha dirigit *Doña Francisquita*, *El Dúo de La Africana*, *La Revoltosa*, *El Año pasado por agua*, *La Chulapona*, i nombroses representacions del Ballet del Teatro Lírico Nacional. El 1988 dirigí a Buenos Aires *La Revoltosa* i *La Verbena de la Paloma* i el 1989 *La Chulapona* a la Salle Favart de París i a Edimburg, sempre amb el Teatro Lírico Nacional. Després d'actuar per primera vegada al Liceu dirigirà al Teatre de la Zarzuela *Don Gil de Alcalá* i, l'any 1990, *I Puritani*.



Ray Barra (Director Estable)

Va néixer a San Francisco, de pare gallec i mare sevillana. Estudià a la seva ciutat natal i també a l'escola de l'American Ballet Theatre de Nova York i a Copenhaguen.

Fou solista del San Francisco Ballet i de l'American Ballet Theatre. Després va pertànyer al Ballet de Stuttgart, el director del qual, John Cranko, creà per a ell els papers protagonistes de *Romeo i Julieta*, *Eugeni Oneguín*, *El Llac dels Cignes* i *L'Ocell de Foc*. L'any 1966 hagué de deixar de ballar a causa d'un accident. Des d'aleshores treballà com a mestre de ball i ajudant de direcció, principalment al Ballet de l'Òpera de Berlín, amb McMillan i Balanchine i a Frankfurt, amb Neumeier. Les seves primeres coreografies són de 1965 i foren realitzades per als «Workshops» del Ballet de Stuttgart.

Després d'això, Ray Barra començà a coreografiar els fragments ballats d'òperes, operetes i comèdies musicals a l'Òpera de Stuttgart i a d'altres teatres, com els de Berlín, Frankfurt, Munic, Hamburg, Viena i el Festival de Salzburg.

Els primers treballs coreogràfics creats per Barra estrictament per al ballet, nasqueren el 1982 a l'Òpera de Munic. Allí va concebre *Alborada del Gracioso* (Ravel) i *Wandlungshomente* sobre diferents peces de Rakhmaninov.

Durant tot aquest temps, Ray Barra tenia residència permanent a Ciutadella (Menorca), on fou contactat a finals de 1984 per Maria de Àvila, aleshores Directora del Ballet Nacional de España-Clásico, que cercava un Mestre de Ballet. Barra declinà inicialment l'oferta, però s'oferí per fer una coreografia per a la Companyia. D'aquest compromís nasqué *Poema Divino*, estrenat el 1985 a Bilbao i que seria la primera coreografia de Ray Barra per al Ballet Nacional de España-Clásico.



Poc després Maria de Ávila li oferí el càrrec d'Adjunt a la Direcció, que acceptà. A principis de 1986 estrenà *Nocturno* i a finals del mateix any, ja com a Director Estable del Ballet, la seva versió del clàssic d'Ivanov *Trencauons*. La temporada 1987-1988 estrenà *La Espera*, sobre música de Roig Francolí i recentment ha estrenat *Hoja de Album* i ha treballat o treballa sobre altres projectes relacionats amb diferents llegendes històriques i bíbliques, entre els quals figuren *Caín* i la coreografia de l'òpera *Le Villi* de Puccini.

Ray Barra ha concebut, així mateix, les coreografies de les òperes *Orfeo ed Euridice* (1987) i *Adriana Lecouvreur* (1988), per al Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.

L'estil de Ray Barra és, segons els seus mateixos mots, «neoclàssic, líric, amb una base clàssica però amb certes modificacions en la tècnica». «En realitat» diu, «no hi ha res de nou en la dansa».



Arantxa Argüelles

Nascuda a Saragossa, començà els estudis als quatre anys amb Maria de Ávila, a la seva escola de l'esmentada ciutat, on va rebre també classes de Lola de Ávila i Cristina Miñana. Debutà professionalment amb el Ballet Clàssic de Zaragoza, junt a Antonio Castilla, el 1981. Ingressà el 1984 al Ballet Nacional de España-Clàssic; un any més tard ascendí a la categoria de primera ballarina. Aconseguí el Primer Premi al Concurs per a Joves Ballarins d'Eurovisió el 1985, i el 1986 guanyà la Medalla d'Or del Concurs de Dansa de París, junt a Antonio Castilla, amb el Pas a dos creat per Luk de Layress per a ambdós i el Pas a dos de *Don Quixot*. Durant aquest any acudí al Festival de L'Havana invitada per Alicia Alonso, la qual, el 1987, tornà a invitar-

la al Ballet Nacional de Cuba. Té en el seu repertori papers principals als ballets *Sérénade*, *Simfonia Pastoral*, *Voluntaries*, *Concerto Barocco*, *Tarde en la Siesta*, *Poema Divino*, *Les Sílides*, *Els Quatre Temperaments*, *Sinfonia India*, *Raymonda Divertimento* i *La Nit de Walpurgis*, entre altres coreografies, així com els Passos a dos de *El Corsari*, *Trencauons*, *Cigne Negre* o *La Fille mal gardée*.

El 1988 intervingué, juntament amb Antonio Castilla, a la Fundationgala de Brussel·les, a la qual també van assistir figures com Natalia Makarova, Alicia Alonso o Richard Cragun, i a la Gala Introdans, a Holanda, en la qual interpretà el Pas a dos de *Don Quixot* amb Raúl Tino.



Elena Figueroba

Va néixer a Còrdova i encetà els estudis de ballet als onze anys a l'escola de Maruja Caracuel d'aquella ciutat, i els finalitzà al Reial Conservatori de Madrid. Completà la formació amb Ana Lázaro, Luis Fuente i José Granero, entre altres. El 1979 s'incorporà al Ballet Nacional de España-Clásico, fundat aquest mateix any i ascendí pocs mesos després a solista. De seguida interpretà papers principals en algunes de les coreografies contemporànies de la Companyia, com *Contrastes*, *Serai-ce la Mort?*, *Paso a Dos en Blanco*. Ha ballat amb figures internacionals com Jorge Donn, Michael Denard i Juan Carlos Gil. Ascendí a primera ballarina el 1985 i fou muntat per a ella *Nocturno*, que estrenaria amb Santiago de la Quintana i també la Clara de *Trencanous*. En el seu

repertori destaquen també *Serenade*, *Tarde en la Siesta*, *Voluntaries*, *Poema Divino*, *Suite en Blanc*, *Mort del Cigne*, *Paquita*, *Muñecos*, etc. Interpretà també Odette de *El Llac dels Cignes* i ha treballat amb coreògrafs com Béjart, Méndez, Lifar, Sholz, Tetley i amb mestres com Carmen Roche, Héctor Zaraspe, Karemia Moreno, John Prinz, Maria Fay i Kaleria Fedicheva. Ha tingut també oportunitat de treballar amb el Ballet de Frankfurt, amb la supervisió de Barry Ingeham. Alhora, s'ha interessat per la tasca pedagògica, tot impartint cursets a diverses ciutats espanyoles. En data recent, Ray Barra ha creat per a ella i per a Daniel Alonso el ballet *Meditación*, amb motiu del Dia Internacional de la Dansa.



Carmen Molina

Nascuda a Madrid, començà els estudis de ballet a l'edat de set anys al Conservatori madrileny, sota la supervisió d'Ana Lázaro. Finalitzà la carrera de Ballet Clàssic amb Matrícula d'Honor. Completà la formació amb Nora Kaye, Anton Dolin, John Gilpin, Luis Fuente, Carmina Ocaña, Víctor Ullate i, sobretot, Carmen Roche. Abans de formar part del Ballet Nacional, ballà amb el Joven Ballet Concierto i amb els ballets Clásico i Contemporáneo de Madrid. Fou membre, des de la creació el 1979, del Ballet Nacional de España-Clásico. De seguida ballà papers principals i fou parella de figures internacionals com Jorge Donn, Michael Denard i Víctor Ullate. Ascendí a primera ballarina el 1985. Per a ella foren muntats els papers principals de *La Valse*,

Serai-ce la Mort?, *Seqüència Tres*, *Possessió*, *Sérénade*, *Jardín de Lilas*, La Reina de les Flors de *Trencanous* i Soledad de *Tarde en la Siesta*. El seu repertori inclou també els personatges principals de *Voluntaries*, *Simfonia Pastoral*, *Grand Pas de Quatre*, *Poema Divino*, *El Llac dels Cignes* (Odette), *Les Sílides*, *Tema y Variaciones*, *La Espera* i *Raymonda Divertimento*, així com els Passos a dos de *Don Quixot* i *El Corsari*, entre altres coreografies. El març de 1987 ballà amb Ricardo Franco el Gran Pas a dos de *Trencanous* en la gala de cloenda dels actes del centenari del Teatre La Fenice de Venècia.



Ricardo Franco

Va néixer a Madrid i començà a ballar als tretze anys en un grup de folklore aragonès. Encetà classes de ballet, amb Luis Fuente, l'any 1977. El 1979 ingressà al Ballet Nacional de España-Clásico i ascendí a solista pocs mesos després. Interpretà papers principals de *La Valse*, *Serait-ce la Mort?* i *L'Ocell de Foc*. Completà la formació amb Víctor Ullate, Carmina Ocaña i, principalment, Carmen Roche. El 1981 aconseguí una beca per ampliar els estudis a la Joffrey Ballet School de Nova York. Participà professionalment com a solista en gales junt a figures de l'American Ballet Theatre, New York City Ballet i Joffrey Ballet. Ascendí a primer ballari l'any 1985. Ha interpretat el primer Sigfrid espanyol, junt a Eva Evdokimova, en l'acte segon de *El Llac dels*

Cignes, així com *Les Silfides*, que ballà amb Carla Fracci. En el seu repertori destaquen també *Sérénade*, *Jardín de Lilas*, *Simfonia Pastoral*, *Poema Divino*, *Voluntaries*, *Trencanous*, *Muñecos*, *Els Quatre Temperaments*, *Raymonda Divertimento*, *Tema y Variaciones*, *Sinfonía India* i *La Nit de Walpurgis*. El 1987 fou invitat a la Gran Gala del Carnestoltes a Venècia.



Raúl Tino

Nasqué a Madrid i començà els estudis de dansa als catorze anys amb Julia Estévez, tot completant la formació amb Luis Fuente. El 1979 aconseguí una beca del Ballet Nacional de España-Clásico, al qual s'incorporà poc després. Ascendí a solista el 1983 i a primer ballari el 1985. Ha ballat als Festivals Internacionals de Santander, Granada, Madrid i L'Havana, entre altres. El 1984 actuà, juntament amb Trinidad Sevillano, al Festival Danskin de Barcelona. El 1987 fou invitat pel Ballet Nacional de Veneçuela per interpretar *Romeo i Julieta*, versió que adaptà expresament Vicente Nebrada. Mesos més tard, realitzà una gira per França amb aquesta mateixa companyia. En el seu repertori té papers principals a *L'Ocell de Foc*, *Sérénade*, *Concerto*

Barocco, *Jardín de Lilas*, *Percussió per a sis homes*, *Simfonia Pastoral*, *Poema Divino*, *Trencanous* i *Voluntaries*, així com a *La Espera*, *Raymonda Divertimento*, *Sinfonía India*, *Tema y Variaciones*, *Els Quatre Temperaments* i *La Nit de Walpurgis*. També cal destacar els Passos a dos de *El Corsari*, *La Fille mal gardée*, *Muñecos* i *Txaikovski Pas de deux* i *Don Quixot*, que ha ballat amb Lynne Charles i Eva Evdokimova, respectivament. El 1988 ballà el Pas a dos de *Don Quixot* junt a Arantxa Argüelles a la gala *Introdans* a Holanda, on intervingueren primeríssimes figures.



Hans Tino

De pares espanyols, nasqué a Seligstad (Alemanya). Es traslladà molt jove a Espanya, on començà a estudiar dansa, amb Julia Estévez i Luis Fuente. El 1979 aconseguí una beca per continuar els estudis a l'Escola del Ballet Nacional de España-Clásico. Entre els mestres que han influït en la seva formació hom pot destacar Víctor Ullate, Carmen Roche, John Prinz, Maria Fay, Karemia Moreno i Azari Plisetsky. El 1980 s'incorporà a la Companyia, sota la direcció de Víctor Ullate. En aquesta etapa balla *Cantata 51*, *Traverse*, *L'Ocell de Foc*, *La Mort i la Donzella*, *Contrastes*... Ha intervingut en diversos festivals internacionals, com els de L'Havana, Santander i Granada. Ascendí a solista el 1983 i a primer ballarí el 1989. Té en el seu repertori papers prin-

cipals de *Jardín de Lilas*, *Concerto Barocco*, *Sérénade*, *Simfonia Pastoral*, *Nocturno*, *Trencanous*, *El Llac dels Cignes* i *Percussió per a sis homes*. Ha estat invitat a nombroses gales d'estrelles junt a primeres figures internacionals. Durant aquest període ha format parella amb ballarines com Trinidad Sevillano, Arantxa Argüelles i Catalyn Charnoy. Darrerament interpretà el paper d'Escamillo de *Carmen Suite* juntament amb Maya Plisetskaya. José Granero creà per a ell el paper de Comte Bothewell del ballet *María Estuardo*, tot formant parella una altra vegada amb Maya Plisetskaya. Així mateix, Ray Barra li ha creat una de les peces de *Hoja de Album*.



Julio Bocca (Ballarí invitat)

Sota l'orientació de la seva mare, Nancy, i a l'edat de quatre anys, Julio Bocca enceta l'apropament a la tècnica de la dansa. Després desenvolupa el cicle complet d'estudis a l'Institut Superior d'Art del Teatre Colón fins a 1983. L'any 1982 ja és reclamat per la Fundació Teresa Carreño per a la seva Companyia de ballet, amb la qual intervé en diferents espectacles, tot destacant especialment en *L'Espectre de la Rosa*. També és requerit pel Ballet del Teatre Municipal de Río de Janeiro per als muntatges de *La Fille mal gardée*, *Treçanous* i *Coppélia*, les temporades 1983 i 1984. Des de l'any 1983 centra la seva activitat al Teatre Colón de Buenos Aires, on intervé com a solista en la *Coppélia* d'Enrique Martínez i Vittorio Biaggi li confia la creació del Mercutio de

Romeo i Julieta. La visita del Ballet Internacional de Caracas li permet intervenir, com a invitat, en *The River* de Alvin Ailey.

El Colón el contracta per primera vegada, com a primer ballarí l'any 1985, tot presentant-se amb el Franz de *Coppélia* i el Pas a dos de *Don Quixot* amb Raquel Rossetti.

Tot seguit, al V Concurs Internacional de Moscou i davant un jurat d'importantes personalitats internacionals, obté la Medalla d'Or al millor ballarí, màxima distinció del certamen. El setembre de 1985 balla al Châtelet de París, juntament amb altres llorejats en certàmens internacionals, i dos mesos més tard és invitat per l'Anna Pavlova Memorial Ballet per realitzar funcions a Tokyo i Nagoia. Tot cloent les activitats de 1985, protagonitza per primera vegada la versió completa de *Don Quixot*, en el paper de Basili, amb la direcció de Zarko Prebil.

El febrer de 1986 balla amb els Ballets de Jazz de Montréal i el mes de maig del mateix any és ballarí invitat del Bolshoi de Moscou, el Kirov de Leningrad i el Gran Teatre de Novosibirsk, amb *Don Quixot* i *Treçanous*, junt a Cristina Delmagro.

Com a punt culminant, fins ara, d'una de les carreres més brillants de la història del ballet, Julio Bocca fou contractat per Baryshnikov com a «principal dancer» de l'American Ballet Theatre de Nova York. Després d'acomiar-se del Teatre Colón amb una funció inoblidable de *Coppélia*, amb Silvia Bazilis, el seu debut amb la prestigiosa companyia nord-americana tingué lloc a Los Angeles amb *Treçanous*. Poc després, el seu debut a Nova York, al Metropolitan, amb el Príncep de *La Bella Dorment* fou un esdeveniment esclatant, del qual el «New York Times» digué: «Sensacional en la composició, llueix com un Boris Becker i balla com un campió».



Notes importants: En atenció als artistes i al públic en general, s'exigeix l'adequada correcció en el vestir (senyors: americana i corbata), i es prega la màxima puntualitat: no es permetrà l'entrada a la sala un cop començada la representació, ni verificar enregistraments, fotografies o filmar escenes de cap mena. El Consorci del Gran Teatre del Liceu, si les circumstàncies ho reclamen, podrà alterar les dates, els programes o els intèrprets anunciats en aquest programa.

En compliment d'allò que disposa l'Article 92 del Reglament d'Espectacles, és prohibit de fumar als passadissos; hom ha d'utilitzar al Saló del 1er. pis i el vestíbul de l'entrada.

 Accés pel carrer Sant Pau, núm. 1, bis, d'ús exclusiu per a minusvàlids.

Coordinació d'aquest programa: Pau Nadal

Programes: Publi-Tempo

Portada. Disseny: América Sánchez



Pròximes funcions

Cristóbal Colón (Estrena mundial)

L. Balada

Josep Carreras / Miguel Cortez, Montserrat Caballé / Adelaida Negri,
Victoria Vergara / Itxaro Mentxaca, Carlos Chausson / Enrique
Baquerizo, Luis Álvarez, Stefano Palatchi, Gregorio Poblador,
Miguel Sola, Jesús Sanz Ramiro, Juan Pedro García Marques,
Miguel López Galindo

Director d'orquestra: Theo Alcántara

Director d'escena: Tito Capobianco

Directors del cor: Romano Gandolfi - Vittorio Sicuri

Ballet: Gelabert - Azzopardi Companyia de Dansa

Escenografia i vestuari: Mario Vanarelli - Eduardo Urculo

Producció: Sociedad Estatal Quinto Centenario

Funció de Gala

Diumenge, 24 de setembre, 21 h., funció núm. 11, torn D

Divendres, 29 de setembre, 21 h., funció núm. 12, torn C

Dimecres, 4 d'octubre, 21 h., funció núm. 13, torn A

Diumenge, 8 d'octubre, 17 h., funció núm. 14, torn T

Dimecres, 11 d'octubre, 21 h., funció núm. 15, torn B

Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

Director: Uwe Mund

M. Blancafort: Preludi, ària i giga

W.A. Mozart: Simfonia concertant per a oboè, clarinet, fagot,
trompa i orquestra, K. 297

J. Brahms: Simfonia núm. 2

Dissabte, 30 de setembre, 21 h., funció núm. 16, torn C

Diumenge, 1 d'octubre, 17 h., funció núm. 17, torn T

Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu

Director: Uwe Mund

Solistes: Guher i Suher Pekinel

W.A. Mozart: Concert per a dos pianos i orquestra, K. 365

A. Bruckner: Simfonia núm. 8

Dissabte, 14 d'octubre, 21 h., funció núm. 18, torn D

Diumenge, 15 d'octubre, 21 h., funció núm. 19, torn B
