

G. Donizetti

L'ELISIR D'AMORE

2023/2024

72 OPERA DENBORALDIA
TEMPORADA DE ÓPERA

#ABA0ahaztezin

#ABA0dejaHuella



ABA  | BILBAO
OPERA

PERODRI

JOYEROS



Colección Iduna

Síguenos en  @perodrijoyeros
Instagram

Gran Vía, 33 48009 Tel. 944161411 • BILBAO • Bidebarrieta, 7 48005 Tel. 944152368

BURGOS • LEÓN • MADRID • SANTANDER • VITORIA

www.perodri.es

OPERA APAINGARRIRIK GABE ÓPERA EN ESTADO PURO

72 OPERA D'ENBORALDIA
TEMPORADA DE ÓPERA



Sarrerren salmenta
Venta de entradas



C. Gounod
**ROMÉO ET
JULIETTE**

Urriak/Octubre '23
21, 24, 27, 30



G. Donizetti
**L'ELISIR
D'AMORE**

Azaroak/Noviembre '23
18, 21, 24, 25, 27
25 OPERA BERRI



W. A. Mozart
**EL RAPTO EN
EL SERRALLO**

Urtarrilak/Enero '24
20, 23, 26, 29



Fundación
BBVA

G. Verdi
RIGOLETTO

Otsailak/Febrero '24
17, 20, 23, 26



Fundación
BBVA

Recital
**COMEDIA LÍRICA
DE ÓPERA Y
ZARZUELA**

Apirilak/Abril '24
20



Fundación
BBVA

G. Puccini
LA BOHÈME

Maiatzak/Mayo '24
18, 21, 24, 27

BABESLE NAGUSIA/PATROCINADOR PRINCIPAL

Fundación
BBVA

MEZENAK/MECENAS

Euskadi, auzolana, bien común



EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO



 **Bizkaia**
foru aldundia
diputación foral


Bilbao

BABESLEA/PATROCINADOR

EL CORREO
INFORMACIÓN CON **VALOR**

LAGUNTZAILEAK/COLABORADORES



BAZKIDEAK/ASOCIADOS





ÍNDICE

| | |
|--|----|
| JUNTA DIRECTIVA DE ABAO BILBAO OPERA | 7 |
| EQUIPO DIRECTIVO | 7 |
| LXXII TEMPORADA ABAO BILBAO OPERA. <i>L'elisir d'amore</i>. G. Donizetti | 12 |
| FICHA ARTÍSTICA | 14 |
| FICHA TÉCNICA | 16 |
| SINOPSIS ARGUMENTAL. Luis Gago | |
| Sinopsia | 18 |
| Synopsis | 22 |
| Sinopsis | 25 |
| ARTÍCULOS | |
| Más allá de la risa. <i>L'elisir d'amore</i> y la <i>opera buffa</i> después de Rossini. Francesco Izzo | 28 |
| Un calco "a la italiana": Romani y su <i>Elisir</i> para Donizetti. Alessandro Roccatagliati | 43 |
| Quiénes, cuándo y dónde. Manuel Cabrera | 52 |
| DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE L'ELISIR D'AMORE DE G. DONIZETTI. | 56 |
| Pablo L. Rodríguez | |
| BIOGRAFÍAS | |
| Equipo artístico | 61 |
| Reperto | 68 |
| INFORMACIÓN PRÁCTICA. VENTA DE ENTRADAS | 76 |

ABAO | **BILBAO**
OPERA

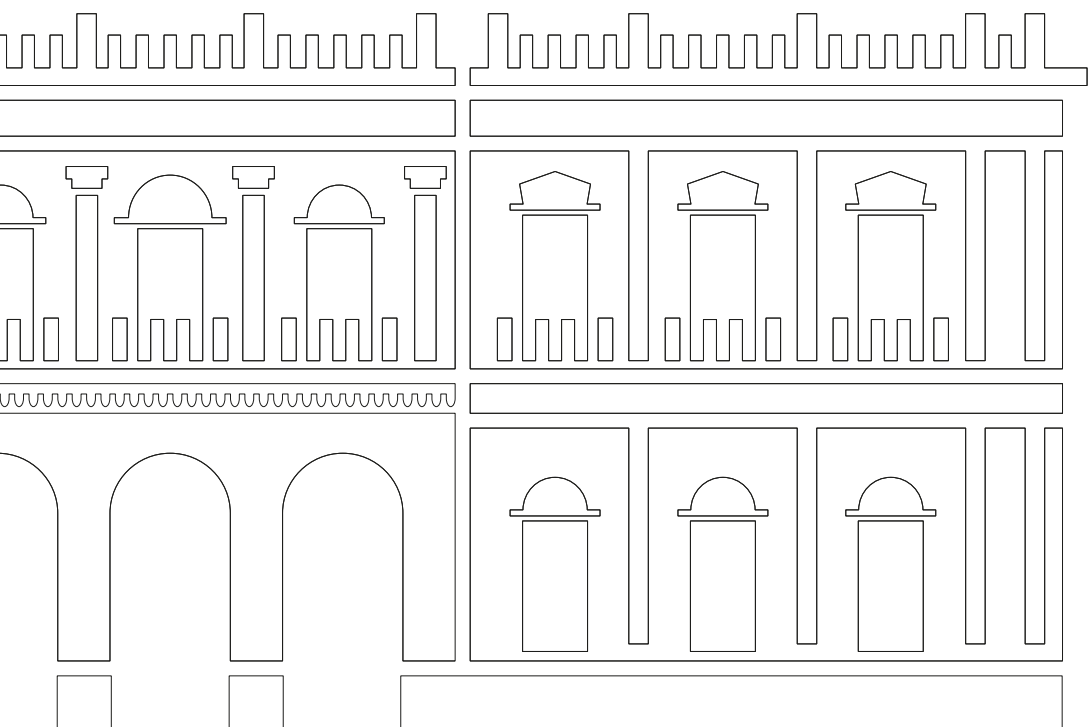
JUNTA DIRECTIVA DE ABAO BILBAO OPERA

| | |
|------------------------|--|
| Presidente | Juan Carlos Matellanes Fariza |
| Vicepresidentes | Javier Hernani Burzaco |
| Secretario | Guillermo Ibáñez Calle |
| Tesorera | M ^a Victoria Mendía Laso |
| Vocales | M ^a Ángeles Mata Merino José M ^a Bilbao Urquijo Abel López de Aguieta Quintana Emilia Galán Fernández |

EQUIPO DIRECTIVO

| | |
|-----------------------------|------------------------------------|
| Directora de Gestión | M ^a Luisa Molina Torija |
| Director Artístico | Cesidio Niño García |





PALACIO DEL MARQUÉS DE SALAMANCA

Toda la información
sobre los conciertos:



contrapunto-fbbva.es

TEMPORADA DE MÚSICA

23/24

LA ÓPERA INTERPRETADA DESDE LA GESTIÓN PATRIMONIAL

No hay elixir...tampoco atajos

Testu hau idazten hasi baino lehen, zenbait azterketa egiten ditugu beti. Obraren argumentua eta hari buruzko iruzkinak edo kritikak irakurri, eta zein egunetan estreinatuko den begiratzan dugu. Datari dagokionez, operak aspaldi-aspaldikoak izan arren, bitxia da ia beti topatzen ditugula egungo egoerarekiko antzekotasunak.

Hemen zaudeten guztiok izango zenuten aukera, bizitzan noizbait, zuen helburuak gutxiago ahaleginduz edo zailtasun gutxiago izanez betetzea ahalbidetzen zuten lasterbideak erabiltzeko, moralki gaitzesgarriak ziren ala ez alde batera utzita. Berezkoa dugu gizakiok. Zerbaitek gure xedeak lortzea erraztuko badigu, gure alde baliatzeko tentazioa izango dugu.

Horixe egingo du, hain zuzen ere, Donizettiren obra honetako protagonistak, baina gaur egun ere baztertu ezinezkoa den artista gonbidatuarekin: iruzurtia. Bere buruari doktore esaten dion arazo-sasikonpontzaile honek ziria sartuko dio Nemorinori, saltzen ari zaion edabeak baduela nolabaiteko erabilgarritasuna sinetsaraziz, benetan ardoa besterik izan ez arren.

Nemorinok tinko helduko dio maitasun-elixir bat edateagatik bakarrik Adina maitearen amodioa bereganatzea lortuko duelako usteari, eta, ondorioz, ahalegin handiagoa eskatzen duten bestelako ekintzak baztertuko ditu, hala nola neska gorteiatzea eta zaintzea.

Ez dago elixirrik... ezta lasterbiderik ere

Kontu bitxia, inbertsioan gauza bera gertatzen baita. Zenbat aldiz ezagutzen dugu aste batzuen buruan inolako arriskurik gabe lor ditzakegun errentagarritasun "mirariez" hitz egiten digun jendea? Zenbat kasu arrakastatsu aipatzen dira lagunarteko edo familiarreko elkarriketetan?

Zoritar-iragarle hutsak garelako pentsa badezakezue ere, sekretu baten berri eman behar dizuegu. Ia berrogei urteko eskarmentuari esker, gaian aditu samarrak gara, eta esan dezakegu, argi eta garbi esan ere, zera: ez dago lasterbiderik, ez dago arriskurik gabeko errentagarritasunik, eta presa, inbertsioaren munduan, inoiz ez da aholkulari ona.

Finantza-literatura zabala dago gaiaren gainean, eta beti ondorioztatzen da gauza bera. Duela urte batzuk, Finecon Ondarekudeaketaren alorrean gidatzen gaituzten oinarriak idatzi genituen, gure ustez inbertitzeko orduan irizpide irmoak izan behar direnak:

- 1- Ondo inbertitzeko, arriskuak egokiro kudeatu behar dira
- 2- Ez utzi sekula dibertsifikatzeari
- 3- Epe motzeko ikuspegia errentagarritasuna gehien kaltetzen duten gauzetako bat da. Pazientziak saria dakar.
- 4- Emozioek larriki kaltetzen dute zure inbertsioen osasuna.

Goza dezazuela operaz!



LA ÓPERA INTERPRETADA DESDE LA GESTIÓN PATRIMONIAL

No hay elixir...tampoco atajos

Siempre que vamos a comenzar a redactar este texto, hacemos una serie de análisis previos. Leemos el argumento, diferentes comentarios o críticas sobre la obra y miramos la fecha de estreno de esta. Lo curioso de esto último es que, pese a la antigüedad de las óperas, casi cada vez encontramos similitudes con la situación actual.

Todos los aquí presentes, habrán tenido oportunidad a lo largo de su vida, de utilizar atajos que, pudiendo ser moralmente reprobables o no, abrían la posibilidad de conseguir sus metas con menos esfuerzo o con menos dificultades. Es algo inherente al ser humano. Si algo nos facilita la consecución de nuestros objetivos, estaremos tentados de utilizarlo a nuestro favor.

Eso es precisamente lo que hace el protagonista de esta obra de Donizetti, sólo que, con un artista invitado nada descartable hoy en día tampoco: el charlatán. Ese personaje con ínfulas de solucionador de problemas y nombre de doctor, le engaña, haciendo creer a Nemorino que lo que le vende, tiene algo de utilidad, cuando no es más que vino.

Nemorino se agarra con fuerza a la posibilidad de lograr el amor de su venerada Adina sólo por el hecho de beber un elixir de amor, mientras desdeña otro tipo de actos que conllevan más esfuerzo, como cortejarla y cuidarla. Prevalece el atajo sobre la paciencia.

Ez dago elixirrik... ezta lasterbiderik ere

Curioso asunto, ya que en la inversión sucede lo mismo. ¿Cuántas veces nos encontramos con gente que nos habla de rentabilidades "milagro" en cuestión de semanas sin riesgo de ningún tipo? ¿Cuántos casos de éxito se filtran en conversaciones de amigos o familia?

Aún a riesgo de parecer agoreros, tenemos que desvelar un secreto. Casi cuarenta años de experiencia nos dan cierto peso en la materia y podemos decir sin tapujos lo siguiente: no existen atajos, no hay rentabilidad sin riesgo y la prisa nunca es buena consejera en este mundo de la inversión.

La literatura financiera es extensa en la materia, y siempre se llega a la misma conclusión. Hace ya algunos años, desde Fineco, escribimos los fundamentos que nos guían en la Gestión Patrimonial y que creemos que deben regir a la hora de invertir:

- 1- Invertir bien implica una buena gestión del riesgo
- 2- Nunca dejes de diversificar
- 3- El "cortoplacismo" es uno de los mayores detractores de la rentabilidad. La paciencia compensa.
- 4- Las emociones perjudican seriamente la salud de tus inversiones

¡Que disfruten de la ópera!



G. Donizetti

L'ELISIR D'AMORE

| | |
|---|--|
| Género | <i>Melodramma giocoso</i> en dos actos |
| Música | Gaetano Donizetti (1797-1848) |
| Libreto | Felice Romani sobre el libreto <i>Le Philtre</i> de Eugène Scribe |
| Partitura | Casa Ricordi S.r.l, Milán. Editores y propietarios |
| Estreno | Teatro della Cannobbiana de Milán el 12 de mayo de 1832 |
| Estreno en ABAO Bilbao Opera | Teatro Coliseo Albia, 24 de agosto de 1955 |
| Representación en ABAO Bilbao Opera | 1.096 ^a , 1.097 ^a , 1.098 ^a , 1.099 ^a , 1.100 ^a |
| De este título | 16 ^a , 17 ^a , 18 ^a , 19 ^a y 20 ^a representación del título |
| Representaciones | 18, 21, 24, 25 (OB) y 27 noviembre 2023 |
| Hora de inicio de las representaciones | 18 y 25 noviembre: 19:00h 21, 24 y 27 noviembre: 19:30h |
| Duración estimada | Acto I: 1h y 10 min Pausa: 30 minutos Acto II: 55 min |

Los tiempos son estimados, siendo susceptibles de variaciones en función de las necesidades técnicas y organizativas.

Apertura de puertas: 45 minutos antes del comienzo de la función.



**LA ENERGÍA QUE NOS MUEVE,
NUEVOS COMBUSTIBLES CON
CERO EMISIONES NETAS**

**MUGIARAZTEN GAITUEN ENERGIA,
ERREGAI BERRIAK
ZERO ISURPEN NETOREKIN**



Petronor
www.petronor.eus

FICHA ARTÍSTICA

| | |
|--------------------------------------|--------------------------------|
| Nemorino | Joel Prieto* |
| Nemorino BERRI | David Alegret |
| Adina | Elena Sancho Pereg |
| Adina BERRI | Helena Orcoyen |
| Belcore | Pablo Ruiz* |
| Belcore BERRI | Pau Armengol* |
| Dulcamara | Paolo Bordogna |
| Dulcamara BERRI | David Menéndez |
| Giannetta | Marta Ubieta |
| Orquesta | Bilbao Orkestra Sinfonikoa |
| Coro | Coro de Ópera de Bilbao |
| Director musical | Yván López-Reynoso |
| Asistente director musical | Ane Legarreta |
| Directora de escena | Marina Bianchi* |
| Asistente directora de escena | Tiziana Colombo |
| Escenografía | Leila Fteita |
| Iluminación | Andrea Borelli |
| Vestuario | Leila Fteita |
| Director del C.O.B. | Boris Dujin |
| Maestros repetidores | Itziar Barredo e Iñaki Velasco |
| Producción | Teatro Regio di Torino |

*Debuta en ABAO Bilbao Opera

Yo quiero

*El mayor cuadro
médico privado
de Euskadi*

Contrata ahora tu seguro de
salud IMQ

Te devolvemos hasta

250€¹

+ Sin carencias generales²



Tu salud, en buena Compañía.

900 81 81 50 | imq.es |

IMQ
Cuidamos de ti

(1) Promoción exclusiva para nuevos clientes particulares en modalidad IMQ Oro que contraten el seguro entre el 01/09/2023 y el 31/12/2023 (con fecha efecto máxima 01/01/2024). Consultar las bases completas de la promoción. (2) Excepto hospitalización por maternidad (parto/cesárea), cirugía robótica en ginecología, en urología y en cirugía general y reproducción asistida. Ver condiciones de contratación y generales del seguro. RPS122/20.

FICHA TÉCNICA

| | |
|---|--|
| Jefe de producción | Cesidio Niño |
| Dirección técnica y maquinaria escénica | Proscenio |
| Asistente artístico | Pablo Romero |
| Asistente Producción y jefe de figuración | Alberto Sedano |
| Jefa de regiduría y coordinadora musical del escenario | Ainhoa Barredo |
| Regidora | Oihana Barandiarán |
| Regidora de luces | Patricia Helguera |
| Jefe de maquinaria | Mario Pastoressa |
| Jefe de Iluminación | Kepa Arechaga Pérez |
| Jefe de utilería | Javier Berrojalbiz |
| Peluquería, Caracterización y Posticería | Alicia Suárez |
| Vestuario, Zapatería y Complementos | Teatro Regio di Torino, ABAO Bilbao Opera, Sarteria Nori |
| Utilería | Teatro Regio di Torino, ABAO Bilbao Opera, E. Rancati, s.r.l. |
| Iluminación | Tarima S.L., ABAO Bilbao Opera |
| Audiovisuales | Tarima, S.L. |
| Sobretitulación | Itziar Maiz, Aitziber Aretxederra |
| Figuración | Borja López, Eneko Momoitio, Guillermo Laborda, Imanol Vinagre, Javier Borrego, Oier Egaña, Patxi Álvarez, Sergio Fontán, Ianire Iturriondo, Ioar Fernández, Joana Fernández, Marina Canaval, Marta Fernández, Julen Ibisate y Peio Arrien |

Bodegas
Campillo

MAESTROS DE LA ESENCIA

ADELANTA TUS COMPRAS DE NAVIDAD

SE ACERCAN FECHAS MUY ESPECIALES Y, UN AÑO
MÁS, DESDE BODEGAS CAMPILLO QUEREMOS
BRINDAR A TU LADO.

tiendafamiliamartinezzabala.com



Una bodega de



FAMILIA
MARTÍNEZ
ZABALA

SINOPSISIA

Lehen Ekitaldia

Lanean jardun eta gero nekazariak atsedean hartzen ari dira Adinaren etxaldean. Hura irakurtzen dagoela, Nemorino begira dauka. Nemorinok Adina maite du, baina lotsatiegia da harengana hurbiltzeko. Adinak irakurritakoa kontatuko die gainerakoei, Tristanek Isoldaren amodioa desiratzen zuela, hain zuzen, eta, maitasun-edabe bat edan ondoren, Isolda berarekin maitemintzea lortu zuela. Danbor-arrada batek soldaduen etorrera iragarriko du, Belcore dute buruzagi. Soldaduburuak lore-sorta bat opari egin eta berarekin ezkontzeko eskatuko dio Adinari, ziur baitago ez dagoela soldadu baten xarmari euts diezaiokeen neskatarik. Alabaina, Adinak uko egingo dio proposamenari. Nemorinok Belcorek erakutsitako konfiantza berarekin gerturatu nahi luke neskarengana. Adinak ardoa eskainiko die Belcoreri eta soldaduei.

Nemorinok adorea bildu, eta maite duela esango dio Adinari, baina neskatarik erantzungo dio apetatsua dela eta aske izaten jarraitu nahi duela. Horrez gain, hirira bizitzera joatea aholkatuko dio Nemorinori, mutilak osaba aberats eta gaixoa baitu bertan. Nemorinok aitortuko du ezin duela maitatu neskak erakusten duen arinkeriaz. Orduan, tronpeta

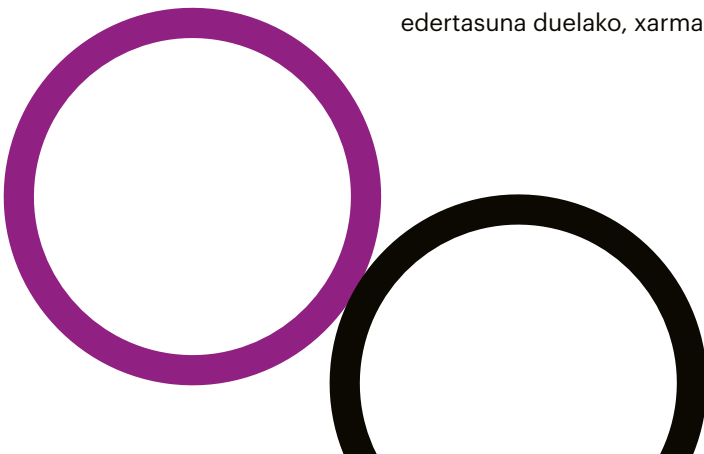
batek iragarrita, Dulcamara doktorea —txerpolaria, egiatan—iritsiko da, eta gaitz guztiak sendatzen dituen edabe bat eskainiko du. Nemorinok ea Isolda erreginaren edabea duen galdetuko dio, eta Dulcamarak, hasiera batean harriturik eta ondoren itxurak eginda, gazteak behar duena daukala esango du. Hala, Nemorinori botila bat edabe saldu (ardoa besterik ez da) eta astiro edan behar duela esango dio. Adina heltzerako, Nemorino mozkortuta eta poz-pozik dago, neskatarik berarekin maitemintzeko dela sinetsita. Adinak, baina, ez dio jaramonik egingo, eta Belcorerekin maite-jolasetan hasiko da. Azkenean, soldaduburuarekin astebeteko epean ezkontzea onartuko du. Adinak Nemorino probokatu nahi du erabaki horrekin, baina hark edabearen efektuen zain jarraitzen du.

Belcorek herria bere soldaduekin uzteko agindua jasoko du, eta, orduan, gau horretan bertan ezkontzeko konbentzitu du Adina. Nemorinok ezkontza biharamunera atzeratzeko erregutuko dio Adinari, uste duelako ordurako neskak edabearen efektuak nabaritu dituela. Haatik, Adinak Nemorino atsekabetzen segitzea erabakiko du, eta Belcorek paretik kenduko du mutila. Nemorinok izan ezik, guztiek onartu dute ustezko ezkontzarako gonbita.

Bigarren Ekitaldia

Bigarren ekitaldia Adinaren etxaldean hasiko da, guztiak, Nemorino salbu, izango den ezkontza ospatzen daudela. Dulcamarak eta Adinak batera abestuko dute neska baten istorioa, zeinak ezkongai aberats bati ezetz esan zion, beste gizon pobre bat maite zuelako. Ezkontza-kontratua sinatzeko orduan, Adina izorratuta agertuko da, Nemorino ez dagoelako bertan. Bestalde, mutikoak diotso Dulcamarari ezin dela edabearen efektuen zain hurrengo egunera arte egon. Txerpolariak beste botila bat erosteko aholkatuko dio, baina Nemorino dirurik gabe dago. Belcorek horren berri izango du, eta armadan sartzeko gomendioa egingo dio mutilari, hala dirua ordainduko diotelako. Nemorinok hori egiteko asmoa agertu, eta Belcore pozarren jarriko da; izan ere, horrela, aurkaria Adinarengandik urruntzea lortuko du.

Etxarte batean dagoela, Giannettak, Adinaren lagunak, Nemorinoren osaba hil egin dela eta sekulako jarauntsia utzi diola aipatuko die andre nekazariei. Hori dela eta, guztiak Nemorinorengana hurreratuko dira, eta mutilak, emakumeengan pizten duen interesa ikusita, edabeak arrakasta izan duela uste izango du, oraindik ez baitu osabari gertatutakoaren berririk. Adina amorratuta dago, Nemorinok ez diolako kasurik egiten, eta Dulcamara hasiko da pentsatzen edabeak ez ote duen benetan balio maitasuna pizteko. Txerpolariak kontatuko dio Adinari Nemorinok ezetza ematen dion emakume baten bihotza bereganatzeko erosi duela edabea. Hori entzunda, Adina konturatuko da Nemorinoren maitasuna benetakoa dela, eta oso gaizki tratatu izanaz damutuko da. Dulcamara ohartuko da Adinak ere Nemorino maite duela. Horregatik, edabea eskainiko dio neskari, maitea berriz erakar dezan, baina Adinak esango dio ez duela edaberik behar, bere edertasuna duelako, xarmagarria oso.



SINOPSISIA

Nemorinok malkoak sumatuko ditu Adinaren begietan, eta haren maitasuna laster lortuko duela uste izango du. Hala ere, axolagabearen plantak eginez, Adinari esango dio ez dakiela liluratuta dituen andre nekazari guztien artean zein hautatu. Adinak, bere maitasuna aitortu gabe jarraitu nahi duenez, Belcoreri bere askatasuna berrerosi diola esango dio Nemorinori, soldaduburua herrian behar dutelako. Azkenean, Nemorinok adieraziko dio armadan sartuko dela, maite ez badu, eta hori entzundakoan Adinak, behingoan, bere sentimenduak jakinaraziko dizkio. Bestalde, Belcore hasiko da pentsatzen zein emakume erakarri hurrena, eta, horrela, bere porrota berehala alboratuko du. Dulcamarak, berriz, herritik alde egingo du. Herritarrek hura iruzurtizat jo beharrean, heroitzat hartuko dute, eta, laudatzeaz gain, herrira laster itzultzeko eskatuko diote.

Trabajamos por un crecimiento y un desarrollo compartidos, por una tierra verde que no deje a nadie atrás.

June Saenz de Urturi. Seguridad en montaña.

En 1959, unos jóvenes se propusieron transformar su entorno. Hoy, es el mundo el que quiere que sigamos haciéndolo. Nacimos con una única razón de ser: impulsar nuestra comunidad, respetando nuestro entorno y sin dejar a nadie atrás. Trabajamos por un crecimiento y un desarrollo compartidos. Somos una banca sostenible.



LABORAL
kutxa

Hay otra forma

SYNOPSIS

First Act

The peasants are resting after working at Adina's farm. She is reading, watched by Nemorino, who loves her, but he is too shy to approach her. Adina tells everyone that she has been reading that Tristan, who yearned for Isolde's love, drank a love potion which made her fall in love with him. A drum roll announces the arrival of the soldiers, led by Belcore, who gives Adina a bouquet of flowers and asks her to marry him, sure that no girl could resist the charms of a soldier. She declines the proposal and Nemorino, jealous, wishes he was able to approach her with the same confidence as Belcore. Adina offers wine to Belcore and his men.

Nemorino summons the courage to talk to Adina about his love, but she answers that she is whimsical and wishes to remain free, and advises him to go to the city to live with his rich and ill uncle. He confesses that he is unable to love as lightheartedly as she does. Then a trumpet announces the arrival of Dr. Dulcamara, who offers a potion which cures all diseases. Nemorino asks him if he has Queen Isolde's elixir and Dulcamara, who is puzzled at first, pretends to have just what the young man is looking for. He sells Nemorino a bottle of the elixir (which is in fact wine),

and advises him to drink it slowly. By the time Adina arrives, Nemorino is already so drunk and ecstatic about the prospect of her loving surrender that he ignores her. She decides to remain steadfast and starts flirting with Belcore, finally agreeing to marry him within a week. She wants to provoke Nemorino, who still believes in the power of the elixir.

When Belcore receives the order that both he and his men must leave the town, he convinces Adina to marry him that very night. Nemorino begs in vain to have the wedding postponed until the following day, since he believes that the elixir will have taken effect by then, but Adina is determined to torment him and Belcore gets rid of him. Everyone except Nemorino accepts the invitation to the supposed wedding.

Second Act

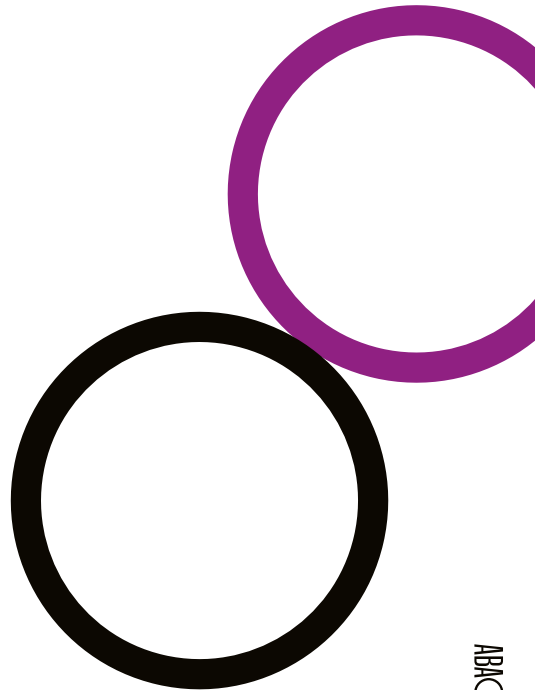
In the second act, which opens in Adina's farm, everyone is celebrating except Nemorino. Dulcamara sings a duet with Adina telling the story of a young girl who rejects a rich suitor because she loves a poor man. When the time to sign the marriage contract arrives, Adina is annoyed at Nemorino's absence, who tells Dulcamara that he cannot wait until the following day for the potion to take effect.

The charlatan advises him to buy another bottle, but the young man has no money now. When Belcore finds out, he advises him to join the army, since he will receive money for it. He does so, to Belcore's joy, since, this way, he manages to distance his rival from Adina.

In a courtyard, Giannetta, Adina's friend, is telling the women peasants that Nemorino's uncle has died and left him a large fortune. They all gather around him but the young man, who has not heard the news yet, attributes the sudden interest he arouses in all the women to the efficacy of the elixir. Adina is furious because he no longer pays attention to her and Dulcamara starts doubting whether his drink actually awakens love. When the charlatan explains to Adina that Nemorino had bought the elixir to conquer the heart of a woman who rejects him, she realizes that Nemorino really loves her and regrets having treated him so badly. When Dulcamara realises that she also loves Nemorino, he decides that she too needs a dose of the potion to win back her beloved, but she assures him that she needs no elixir other than her own beauty, an irresistible weapon.

Nemorino has seen tears in Adina's eyes and thinks that she will soon be his, but pretends to be indifferent and confesses

that he is unable to choose amongst all the peasants who have gone mad for him. She tells him that she has bought back his freedom from Belcore because they need him in the village, but she is reluctant to confess her love to him, until he announces that, if she does not love him, he will become a soldier, which makes Adina tell him her true feelings at last. Belcore quickly recovers from his defeat thinking about the next woman he will try to seduce. Dulcamara finally abandons the village not as a fraud, but as a hero hailed by the crowd, who express their wish that he return soon.



ABAO, OPERA BAINO GEHIAGO MÁS QUE ÓPERA



Gurutzetako Unibertsitate Ospitaleko pazienteen eta beren senideen **ongizate emozionala** areagotzen laguntzen du.

Contribuye al **bienestar emocional** de pacientes y familiares del Hospital Universitario Cruces.



Ospitale barruan eta ABAO Bilbao Operaren emanaldietan **antolatutako jarduerak**.

Actividades organizadas dentro del hospital y durante las funciones de ABAO Bilbao Opera.

Laguntzaileak/Colaboran



Atal soziala/Acción social de

ABAO | **BILBAO OPERA**

SINOPSIS

Primer Acto

Los campesinos están descansando después del trabajo en la granja de Adina. Ella está leyendo, observada por Nemorino, que la ama, aunque es demasiado tímido para acercarse a ella. Adina cuenta a todos que ha estado leyendo cómo Tristán, que suspiraba por el amor de Isolda, bebió una poción amorosa que provocó que ella se enamorara de él. Un redoble de tambor anuncia la llegada de los soldados, con Belcore al frente, que regala a Adina un ramillete de flores y le propone casarse con él, seguro de que ninguna muchacha puede resistirse a los encantos de un soldado. Ella declina el ofrecimiento y el celoso Nemorino anhela ser capaz de acercarse a ella con la misma confianza que Belcore. Adina ofrece vino a Belcore y sus hombres.

Nemorino se arma de valor para hablar a Adina de su amor, pero ella responde que es caprichosa y desea permanecer libre, aconsejándole que se vaya a la ciudad a vivir con su tío rico y enfermo. Él confiesa ser incapaz de amar con la ligereza con que ella lo hace. Llega entonces, anunciado por una trompeta, el Dr. Dulcamara, que ofrece una poción que cura todas las enfermedades. Nemorino le pregunta si tiene el elixir de la reina Isolda, y Dulcamara, sorprendido en un principio, finge tener justo lo que busca el joven. Vende a Nemorino una botella

del elixir (en realidad, vino), aconsejándole que lo beba lentamente. Para cuando llega Adina, Nemorino está ya lo bastante borracho y eufórico ante la perspectiva de la entrega amorosa de ella que la ignora. Ella decide mantenerse firme y se pone a coquetear con Belcore, accediendo finalmente a casarse con él en el plazo de una semana. Busca provocar con ello a Nemorino, que sigue confiando, sin embargo, en el poder del elixir.

Cuando Belcore recibe órdenes de que tanto él como sus hombres deben abandonar el pueblo, convence a Adina para que se casen esa misma noche. Nemorino suplica en vano que se posponga la boda al día siguiente, ya que confía en que para entonces el elixir ya habrá hecho efecto, pero Adina se muestra decidida a atormentarlo y Belcore se lo quita de en medio. Todos excepto Nemorino aceptan la invitación para la supuesta boda.

Segundo Acto

En el segundo acto, que se abre en la granja de Adina, todos están de celebración salvo Nemorino. Dulcamara canta un dúo con Adina en el que se cuenta la historia de una joven que rechaza a un rico pretendiente porque ama a un hombre pobre. Cuando llega el momento de firmar el contrato nupcial, Adina está fastidiada

SINOPSIS

por la ausencia de Nemorino, que explica a Dulcamara que no puede esperar hasta el día siguiente para que surta efecto la poción. El charlatán le aconseja que compre otra botella, pero el joven ya no tiene dinero. Al enterarse Belcore, le aconseja que se alistee en el ejército, ya que recibirá dinero por ello. Y así lo hace para regocijo de Belcore, ya que de este modo logra alejar de Adina a su rival.

En un patio, Giannetta, la amiga de Adina, cuenta a las campesinas que el tío de Nemorino ha muerto y le ha dejado una gran herencia. Todas se congregan a su alrededor, pero el joven, que aún no sabe la noticia, atribuye el repentino interés que despierta en todas las mujeres a la eficacia del elixir. Adina está furiosa porque ha dejado de hacerle caso y Dulcamara llega a dudar de si su bebida despierta realmente el amor. Cuando el charlatán explica a Adina que Nemorino le ha comprado el elixir para conquistar el corazón de una mujer que lo rechaza, ella se da cuenta de que Nemorino la ama de verdad y se

arrepiente de lo mal que lo ha tratado. Al darse cuenta Dulcamara de que también ella ama a Nemorino, decide que ella necesita asimismo una dosis de la poción para recuperar a su amado, pero ella le asegura que no necesita otro elixir que su propia belleza, un arma irresistible.

Nemorino ha visto lágrimas en los ojos de Adina y cree que pronto será suya, pero finge indiferencia, confesándole que es incapaz de elegir entre todas las campesinas que han enloquecido por él. Ella le dice que ha recomprado su libertad a Belcore porque lo necesitan en el pueblo, aunque se resiste a confesarle su amor hasta que él le anuncia que, si no lo ama, se hará soldado, lo que provoca que Adina le comunique por fin sus verdaderos sentimientos. Belcore se recupera enseguida de su fracaso pensando en la próxima mujer a la que intentará conquistar. Dulcamara abandona finalmente el pueblo no como un farsante, sino como un héroe aclamado por la multitud, que expresa su deseo de que regrese pronto.



LUIS GAGO

Escritor, editor y crítico de música

Colaborador habitual del diario El País. Codirector del Festival de Música de Cámara de la Beethoven-Haus de Bonn. Ha sido subdirector de Radio 2 (RNE), miembro del Grupo de Expertos de Música Seria de la Unión Europea, coordinador de la Orquesta Sinfónica de RTVE, editor del Teatro Real y director editorial del Libro de la Temporada de ABAO.

VIVIMOS LA ÓPERA

G DONZETTI
L'EL SIR
D'AMORE

OCTUBRE DE MMXXIII

21/24/27/30



EL CORREO

PATROCINADOR DE LA

ABA | BILBAO
OPERA

MÁS ALLÁ DE LA RISA: *L'ELISIR D'AMORE* Y LA *OPERA BUFFA* DESPUÉS DE ROSSINI

E tutte le prime donne morranno in scena di morte violenta; e poichè esauriti sono i mezzi del rogo, del pugnale, del sublimato corrosivo, e non manca che l'acqua o la corda, l'ultima cabaletta si canterà o gorgogliandola risommando dai vortici o sincopandola fra i nodi d'un capestro.

Y todas las prime donne morirán en escena de muerte violenta; y como ya están caducos los medios de la hoguera, del puñal, del sublimado corrosivo, y no quedan más que el agua o la cuerda, la última cabaletta se cantará bien borbotando, saliendo a flote por encima del líquido, o sincopándola entre los nudos de una sogá.

En 1834, Giacomo Ferretti se mostraba muy preocupado sobre el futuro de la *opera buffa*. El ilustre libretista romano, que había escrito el extraordinario texto para *La Cenerentola* (1817) de Gioachino Rossini y numerosos libretos para los más destacados compositores de su tiempo, percibió un avance de temas trágicos aparentemente imparable en el mundo de la ópera italiana, y temió que la comedia, tras la jubilación de su famoso colega Felice Romani, acabara desapareciendo. Diez años después, en 1845, el juicio de Ferretti no había cambiado:

*Sai che dei librettisti or suda l'estro
A straziar degli eroi petto, epa o strozza
Con pugnol, con arsenico, o capestro
Si che lo spettator guata e singhiozza.
Il più beccajo ha titol di maestro;
Archimandrita è chi più affoga, o sgozza,
E rivela all'intreccio e alla parola
Che d'Attila e Neron crebbe alla scuola.*

Sabes que el resto de los libretistas ahora ansía desgarrar pecho, tripa o gáznate de los héroes con puñal, con arsénico o con soga para que el espectador observe y solloce. El más carnicero tiene el título de maestro; archimandrita es quien más ahoga o degüella y revela en la trama y en sus palabras que se crio en la escuela de Atila y Nerón.



Manuscrito del Preludio de *L'elisir d'amore*

No hay duda de que este disgusto del melodrama trágico expresado por Ferretti resulta extraño frente a las voces de otros artistas e intelectuales italianos de la época, que sentían una clara predilección por los temas trágicos. En marzo de 1847, en víspera de los dramáticos acontecimientos de las revoluciones de 1848-1849, Giuseppe Giusti, uno de los poetas más destacados de Italia, escribió a Giuseppe Verdi:

Tu sai che la corda del dolore è quella che trova maggior consonanza nell'animo nostro, ma il dolore assume carattere diverso a seconda del tempo o a seconda dell'indole e dello stato di questa nazione o di quella. La specie di dolore che occupa ora gli animi di noi Italiani, è il dolore d'una gente che si sente bisognosa di destini migliori; è il dolore di chi è caduto e desidera rialzarsi; è il dolore di chi si pente e aspetta e vuole la sua rigenerazione. Accompagna, Verdi mio, colle tue nobili armonie questo dolore alto e solenne; fa di nutrirlo, di fortificarlo, d'indirizzarlo al suo scopo.

Sabes que la cuerda del dolor es la que encuentra mayor consonancia en nuestro ánimo, pero el dolor asume un carácter diverso dependiendo del tiempo o dependiendo de la índole o del estado de esta o aquella nación. La especie de dolor que ocupa las almas de nosotros, los italianos, es el dolor de una gente que se siente necesitada de destinos mejores; es el dolor de quien ha caído y desea levantarse; es el dolor de quien se arrepiente y espera y quiere su regeneración. Acompaña, Verdi mío, con tus nobles armonías este dolor alto y solemne; haz por alimentarlo, por fortalecerlo, por dirigirlo hacia su objetivo.

La carta de Giusti expresa el deseo de prestar voz y reforzar el espíritu de un país que no tenía ni independencia ni unidad. La imagen del pesar, definido poéticamente como la cuerda más consonante en el instrumento musical del alma, es intrínsecamente romántica. Con una perspectiva más amplia, resulta tentador pensar en la Italia de mediados de siglo como un mundo cuyos habitantes, todos consagrados a actos

heroicos, no tenían ni tiempo ni ganas de reír. Muchas obras italianas de la época parecen concordar con este punto de vista: los poemas, tragedias y novelas históricas de Alessandro Manzoni, Massimo D'Azeglio y Tommaso Grossi; los cuadros de Francesco Hayez; los escritos políticos de Giuseppe Mazzini y Vincenzo Gioberti; y los *melodrammi* de Vincenzo Bellini y, por supuesto, Giuseppe Verdi.



Gaetano Donizetti no fue ciertamente inmune a esta marea creciente de seriedad y tragedia en la cultura italiana de mediados del siglo XIX. El 26 de diciembre de 1830, su *melodramma* trágico *Anna Bolena* triunfó en el Teatro Carcano de Milán, siguiendo los pasos de las obras maestras de Bellini de finales de la década de 1820 (*Il pirata*, *La straniera*) y preparando el camino para las óperas trágicas del propio Donizetti de la década de 1830, entre las que se encuentran *Lucrezia Borgia* (1833), *Maria Stuarda* (1834), *Lucia di Lammermoor* (1835) y *Roberto Devereux* (1837). En 1843, en respuesta a su cuñado, Antonio Vasselli, que había animado claramente al compositor a crear más *opere buffe*, Donizetti escribió en tono de chanza: «Sei contento ora che hai la tua opera buffa? che ti romperai i c[oglion]i» col

Don Pasquale? Mi dai ora il permesso di buttar giù un'opera seria? Me lo dai sì o no?» («¿Estás contento ahora que ya tienes tu opera buffa? ¿Que te partirás los c[ojones] con Don Pasquale? ¿Me das ahora permiso de lanzarme a una ópera seria? ¿Me lo das, sí o no?»).

Este panorama indica que la *opera buffa* estaba afrontando una crisis. Sobre el telón de fondo de esa crisis, sin embargo, las obras maestras cómicas de Gioachino Rossini estaban convirtiéndose en integrantes esenciales del repertorio incipiente de la ópera italiana, y obras de Gaetano Donizetti, Luigi Ricci y otros compositores que han caído ahora en el olvido disfrutaron de un éxito considerable durante el segundo cuarto del siglo. Entre las antiguas y nuevas óperas interpretadas en Italia durante las décadas de 1830 y 1840, *Il barbiere di Siviglia* (1816) de Rossini y *L'elisir d'amore* (1832) de Donizetti fueron, con mucho, las que se oyeron y vieron con



Francesco Hayez, *Malinconia* (1841)

más frecuencia, prevaleciendo sobre otros éxitos como *Norma* (1831) y *La sonnambula* (1832) de Bellini y *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. Y la lista de las veinte primeras para ese período incluía también *Chi dura vince* de Ricci y *La Cenerentola* de Rossini. La estrella de Giuseppe Verdi ascendió rápidamente durante la década de 1840, por supuesto, cambiando a la postre el paisaje de la ópera italiana en décadas posteriores. Pero, a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, la *opera buffa* siguió siendo un componente habitual en la vida teatral de todas las grandes ciudades italianas. Cada ciudad tenía sus propias convenciones que regulaban la cantidad y calidad de las representaciones de óperas cómicas, dedicando teatros de ópera específicos a ellas o asignándoles ocasiones y períodos concretos. En el siglo XVIII, el auge de la *opera buffa* había venido acompañado en muchas ciudades de la apertura de teatros consagrados al género cómico. Estos teatros de ópera eran generalmente más pequeños y menos prestigiosos que los grandes teatros de corte dedicados a la ópera seria y la entrada a las representaciones era, por regla general, más barata. Una subdivisión de las competencias entre los diferentes teatros de ópera se mantuvo en vigor también en el siglo XIX, especialmente en las ciudades más grandes. En Venecia, por ejemplo, la presencia de la *opera buffa* en el Teatro La Fenice quedó limitada a reposiciones esporádicas de obras populares, como *Il barbiere* y *La Cenerentola* de Rossini, y *L'elisir d'amore* de Donizetti en 1833. El Teatro San Benedetto, sin embargo, aunque no llegó a excluir la ópera seria de sus actividades, presentaba fundamentalmente *opera buffa* y acogió los estrenos mundiales de



Carta de Gaetano Donizetti a su editor Giovanni Ricordi

numerosas óperas cómicas, entre ellas *Eran due or sono tre* (1834) de Luigi Ricci, así como una serie de representaciones, acogidas con gran éxito, de *Un giorno di regno* de Verdi en 1845 y el estreno de *Crispino e la comare* de Luigi y Federico Ricci en 1850. Asimismo, en Nápoles, el principal teatro de ópera, el Teatro di San Carlo, era por definición la sede de la ópera seria: las representaciones de ópera cómica en el San Carlo habían sido siempre excepcionales y siguieron siéndolo hasta la segunda mitad del siglo XIX. El segundo teatro de la corte de la ciudad, el Teatro del Fondo, presentaba, sin embargo, fundamentalmente comedia y acogió el estreno napolitano de *L'elisir d'amore* en 1834. Además, mientras que las tradiciones operísticas locales estaban desapareciendo en gran medida en la península italiana, en el Teatro Nuovo seguía floreciendo una extraordinaria tradición de *opera buffa* napolitana.

Es en este contexto, y no en espléndidos casos aislados, como aparecieron óperas como *L'elisir d'amore* y *Don Pasquale* (aunque esta última tuvo su estreno mundial en París), que acabaron convirtiéndose en piezas eternamente predilectas para los públicos operísticos de todo el mundo. Y es gracias a ellas, así como a toda una plétora de obras menos conocidas, desde las juveniles *L'ajo nell'imbarazzo* y *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* a las deliciosas farse napolitanas *Il campanello* y *Betly*, por lo que se recuerda a Donizetti no sólo como un gran trágico, sino también como un maestro de la comedia. Sus *opera buffe* no son vestigios trasnochados de una tradición languideciente, sino obras extremadamente vitales que proporcionaron mucho más que un sustento vital a un género renqueante, insuflándole nueva energía de un modo crucial.

El estreno de *L'elisir d'amore* en el Teatro della Cannobbiana de Milán fue un triunfo, saludado con el mayor entusiasmo tanto por el público como por los críticos. Como escribió Donizetti a su profesor, Johann Simon Mayr, el 16 de mayo de 1832: «*La Gazzetta giudica dell'Elisir d'Amore e dice troppo bene, troppo, credete a me... troppo!*» («El periódico juzga *L'elisir d'amore* y dice cosas muy buenas, demasiado, créame... ¡demasiado!»). No debería verse en las palabras de Donizetti una falsa modestia; no hay motivos para dudar de que la acogida abrumadoramente favorable de su nueva ópera lo pillara por sorpresa. El período previo a la noche del estreno había sido intenso y algo difícil para el compositor. Había llegado a Milán en invierno para supervisar la producción de



La soprano Fanny Tacchinardi-Persiani caracterizada como Adina

una nueva ópera sería compuesta para *La Scala*, *Ugo, conte di Parigi*, cuyo estreno el 13 de marzo no fue bien recibido. El poderoso empresario Alessandro Lanari, que dirigía la temporada en el Cannobbiana, contactó con Donizetti durante su estancia milanesa y le encargó una nueva obra cómica para interpretarse en la temporada de primavera. Esa obra sería *L'elisir d'amore*, que fue compuesta a toda prisa durante el período de seis semanas entre el estreno de *Ugo* y el momento en que empezó a ensayarse la nueva ópera, alrededor del 1 de mayo. El 24 de abril, Donizetti escribió a su padre señalando que la composición no estaba aún finalizada: «*lo sono qua, e tanto qua che la settimana ventura darò principio alle prove, sebbene non abbia finito (che poco mi manca)*» («Estoy aquí, y tan aquí

que la próxima semana empezaré los ensayos, aunque no he terminado aún (pero me falta poco»). Y los censores milaneses, que generalmente daban su aprobación antes de que empezaran los ensayos basándose en el libreto impreso, se vieron obligados a asistir al ensayo general, lo que indica que la ópera había estado experimentando modificaciones sustanciales hasta el último minuto.

Está claro que seis semanas no era mucho tiempo para producir una ópera completamente nueva, pero este período para la producción de una nueva obra no era algo inaudito en la frenética realidad de la ópera italiana de comienzos del siglo XIX; en enero de 1817, Rossini había escrito su *La Cenerentola* en poco más de tres semanas, y en 1830 Bellini había compuesto *I Capuleti e i Montecchi* en un mes y medio; el propio Donizetti componía de forma rutinaria a una velocidad imposible a fin de poder cumplir con los brevísimos plazos de los nuevos encargos: otra de sus óperas más famosas, *Lucia di Lammermoor*, fue compuesta en menos de dos meses en 1835. Y se tomaron medidas para asegurar que la nueva ópera pudiera producirse rápidamente: Felice Romani, el libretista de más éxito de la época, que ya había colaborado con Donizetti en *Anna Bolena* y *Ugo, conte di Parigi*, y había preparado el texto para la mayor parte de las óperas de Bellini (entre ellas *Il pirata*, *I Capuleti e i Montecchi* y *La sonnambula*), estaba sometido a una presión de tiempo muy fuerte. «*Romani fu obbligato a finir presto*» («a Romani le obligaron a terminar deprisa»), escribió Donizetti a su padre. El experimentado poeta adaptó rápidamente, por tanto, un libreto escrito un año antes por

Eugène Scribe para la ópera *Le Philtre* de Daniel-François-Esprit Auber, citando explícitamente su fuente en el libreto impreso para el estreno. Es probable que la composición, como era habitual en la época, avanzara en paralelo, con el poeta entregando su texto por entregas y el compositor poniéndole música inmediatamente después, en vez de esperar a tener el libreto completo. Y los procedimientos formales característicos de la ópera italiana de comienzos del siglo XIX, con la acostumbrada división en números, la mayoría de los cuales se dividían en una alternancia de pasajes cinéticos, dialogados, y secciones líricas, le permitieron a Donizetti componer rápidamente.



El tenor Nicola Ivanoff caracterizado como Nemorino



El bajo Luigi Lablache caracterizado como Dulcamara



No fue quien estrenó el papel, pero el bajo napolitano Luigi Lablache fue el Dulcamara por antonomasia desde que cantó el papel en el Teatro del Fondo de su ciudad natal

Hay, por supuesto, aspectos de *L'elisir d'amore* que la vinculan directamente con estereotipos cómicos de larga raigambre. La famosa aria de entrada de Dulcamara, «*Udite, udite, o rustici*» («Oíd, oíd, campesinos»), por ejemplo, brinda un gran número de oportunidades para arrancar la risa y se enmarca en una larga tradición de largas parrafadas de personajes cómicos, desde «*Madamina, il catalogo è questo*» de Leporello en *Don Giovanni* (1787), de Da Ponte y Mozart, hasta el aria de Don Profondo en *Il viaggio a Reims* (1825) de Rossini. En ella, y en otros pasajes de la ópera, Dulcamara demuestra ser un personaje *buffo* por antonomasia mediante el despliegue de grandes dosis de *parlante*, una técnica que consiste en declamar el texto rápidamente sobre un gran número de notas repetidas mientras la orquesta tiene confiado el material temático. Otra convención, de larga tradición, de la *opera buffa*, es la escena de la borrachera, en la que Nemorino siente el efecto del presunto elixir de amor, que no es otra cosa que una botella de vino generoso de Burdeos. Al contrario que la escena análoga en *Il barbiere* de Rossini, en la que el Conde Almaviva, disfrazado de soldado, simplemente finge estar borracho, la embriaguez de Nemorino es auténtica, y la música de Donizetti, salpicada por un delicioso motivo con puntillo y otros sencillos gestos musicales, deja espacio para la acción escénica (que se indica en el libreto con todo detalle). Y luego tenemos a Belcore, el *epítome del miles gloriosus*, el jactancioso oficial del ejército, a quien Donizetti presenta con una pomposa marcha. Su aria («*Come Paride vezzoso*» [«Igual que el bello Paris»]) parece estar en deuda con otro personaje cómico,

Dandini en *La Cenerentola* de Rossini, que también tiene un cómico alto concepto de sí mismo y que está buscando ostensiblemente una mujer para casarse con ella.

Sin embargo, *L'elisir d'amore* se aleja de muchas maneras de convenciones ya muy asentadas de la *opera buffa* y explora nuevos territorios. Un examen más detallado de Dulcamara y su aria de entrada nos ofrece fascinantes aspectos del mundo de la comedia donizettiana. Este ampuloso charlatán es, por un lado, una figura que desafía la categorización sin más como amo (el tipo que encarnan Don Bartolo o Don Magnifico) o criado (el tipo de Leporello o Figaro). No es un noble, está claro, pero sí es un hombre de algunos posibles, y el libreto lo describe cuando entra en escena como acompañado por un criado («*Dietro ad esso un servitore che suona la tromba*» [«Detrás de él un criado que toca la trompeta»]). Además, Dulcamara, al contrario que muchos criados sobrados de recursos en la *opera buffa*, logra sus objetivos (y su remuneración económica) no por medio de trucos o disfraces, sino con un talento superior para manejar las palabras. Esos dones son manifiestos cuando se presenta a los campesinos. En el libreto de Romani, los diez primeros versos poéticos preparan el camino para un pasaje pasmoso, que nos deja literalmente sin resuello, integrado por nada menos que setenta *settenari* y *ottonari* (versos heptasílabos y octosílabos), interrumpidos únicamente por dos breves intervenciones corales. En términos objetivos de número de palabras, se encuentra entre los textos más largos para una aria *buffa* jamás escritos. Por comparación, en *Il barbiere*



“El elixir que todo lo cura”: la llegada de Fontanarose al pueblo en la escena quinta del primer acto de *Le Philtre*

de *Siviglia*, el texto para el «*Largo al factotum*» de Figaro consiste en unos sesenta *quinari* (versos pentasílabos), mientras que «*La calunnia è un venticello*» («La calumnia es una brisilla») de Don Basilio y «*A un dottor della mia sorte*» («A un doctor de mi rango») del Dottor Bartolo se extienden durante poco más de treinta versos. Un personaje cómico excepcionalmente parlanchín, el empobrecido barón Don Magnifico en *La Cenerentola* de Rossini, tiene tres arias, la más larga de las cuales («*Sia qualunque delle figlie*» [«Sea cualquiera de las hijas»]) llega a los cincuenta y cuatro versos de longitud. Más atrás en el tiempo, la famosa aria del catálogo de Leporello en *Don Giovanni* concluye después de treinta versos. El texto de «*Udite, udite, o rustici*» se inspira considerablemente en el aria de

entrada de Fontanarose en *Le Philtre*, que ya es muy larga por derecho propio. (Scribe preparó cuatro líneas de recitativo seguidas de cuarenta y cuatro versos para el aria propiamente dicha.) Romani, sin embargo, aunque explotó inteligentemente el potencial de aspectos concretos del texto de Scribe, amplió sustancialmente el total de palabras para incrementar el efecto cómico. El mejor ejemplo de cómo la verbosidad de Dulcamara supera a la de su homólogo francés es el pasaje que describe el poder curativo del elixir. Por un lado, Fontanarose ofrece una lista relativamente rápida de afecciones médicas y psicológicas que pueden ser paliados por el elixir:

| | |
|-------------------------------|------------------------|
| FONTANAROSE | FONTANAROSE |
| <i>Il peut tout guérir.</i> | Puede curar todo. |
| <i>La paralysie</i> | La parálisis |
| <i>Et l'apoplexie</i> | y la apoplejía |
| <i>Et la pleurésie</i> | y la pleuresía |
| <i>Et tous les tourments,</i> | y todos los tormentos, |
| <i>Jusqu'à la folie,</i> | hasta la locura, |
| <i>La mélancolie</i> | la melancolía |
| <i>Et la jalousie</i> | y los celos |
| <i>Et le mal de dents.</i> | y el dolor de muelas. |

Dulcamara, por otro lado, encanta a sus oyentes refiriéndose sin esfuerzo a no menos de diez enfermedades con nombres enrevesados como una serie de inteligentes asonancias y aliteraciones, que salen de su boca como un trabalenguas bien ensayado:

| | |
|------------------------------------|---------------------------------|
| DULCAMARA | DULCAMARA |
| <i>Ei move i paralitici,</i> | Mueve a los paralíticos, |
| <i>Spedisce gli apoplefici,</i> | alivia a los apopléjicos, |
| <i>Gli asmatici, gli asfitici,</i> | los asmáticos, las asfixias, |
| <i>Gl'isterici, i diabetici,</i> | los histéricos, los diabéticos, |
| <i>Guarisce timpanitidi,</i> | cura la timpanitis, |
| <i>E scrofole e rachitidi,</i> | la escrófula y el raquitismo, |
| <i>E fino il mal di fegato,</i> | y hasta el mal de hígado, |
| <i>Che in moda diventò.</i> | que se puso de moda. |

Entre los numerosos charlatanes que han poblado los escenarios operísticos italianos, Dulcamara es ciertamente el más convincente. Hay, por supuesto, circunstancias externas (la muerte del tío rico de Nemorino y el efecto que produce el rumor de una gran herencia en la población femenina local), que se confunden con efectos milagrosos de su elixir, garantizándole así no sólo impunidad, sino elogios unánimes de los campesinos al final de la ópera. Pero esto no cambia las dotes para la persuasión en su manera de presentarse, tras la cual no hay una sola persona en escena que se plantee poner en cuestión sus credenciales o su buena fe; tan solo Adina rechaza su ayuda, y lo hace no por escepticismo, sino por pura confianza en sí misma. Resulta revelador que, al comienzo del segundo acto, cuando están en marcha los preparativos para la boda de Adina y Belcore, él asume un papel destacado no sólo en su mundo de fantasía, sino también como un animador de talento, iniciando la curiosa «Barcarola» en 2/4 que luego se repite como el motivo de la despedida al final de la ópera.

Bien podría suceder que quien atraiga toda la atención sea el omnipresente y parlanchín Dulcamara; pero quien arrebatara muchos corazones es, sin duda, Nemorino, el campesino pobre y simplón, con poca confianza en sí mismo, burlado y despreciado durante la mayor parte de la ópera, que consigue conquistar el corazón de Adina no con ambición y estratagemas, sino gracias a su infinita bondad de corazón y a una entrega incondicional. Un retrato del tenor Catone Lonati en el papel parece el epítome no sólo de su ingenuidad, mientras acaricia la botella que acaba de comprarle a Dulcamara, sino también de su personalidad juvenil, bondadosa y soñadora. La popularidad ininterrumpida de Nemorino debe mucho, por supuesto, a la música que Donizetti escribió para él, parte de la cual se ha elevado hasta alcanzar un estatus icónico y ha sido explotada en diversos contextos, además de la propia ópera: desde el tratamiento

de «*Quanto è bella, quanto è cara!*» («¡Qué hermosa, qué adorable!») de Luchino Visconti en su película de 1951 *Bellissima*, hasta el uso que hace Woody Allen de la famosa grabación de Enrico Caruso de «*Una furtiva lagrima*» en *Match Point* (2005). El homólogo italiano del *garçon de ferme* de Scribe, Guillaume (que es a su vez un hombre honrado y genuinamente cariñoso), es capaz no sólo de mostrar un extraordinario cariño externo, sino que se caracteriza también, en palabras de William Ashbrook, por «*a deep vein of sincere sentiment*» («una vena profunda de sentimiento sincero»). Numerosos comentaristas han señalado, con buenos motivos, que el sentimentalismo de Nemorino es un rasgo fundamental de *L'elisir d'amore*, que, como ha apuntado el propio Ashbrook, sitúa a esta ópera como una creación diferente de obras cómicas anteriores e introduce en la práctica la *opera buffa* en el mundo del romanticismo.



Emanuele Senici ha defendido que el aria más celebrada de la ópera, la ya citada romanza «*Una furtiva lagrima*», introducida y acompañada por un instrumento de doble lengüeta, pertenece a una muy consolidada tradición de romanzas para personajes femeninos en óperas de Rossini (*Tancredi*), Bellini (*I Capuleti e i Montecchi*) y el propio Donizetti (*La Fille du régiment*). De hecho, de todos los personajes de *L'elisir d'amore*, Nemorino es sin duda el más «donizettiano»: no sólo tiene la buena suerte de cantar parte de la música más hermosa escrita por el compositor; es también el personaje que cambió de una manera más sustancial en la transformación que experimentó *Le Philtre* de Scribe y Auber.



El tenor Catone Lonati caracterizado como Nemorino

Momentos definitorios asociados con Nemorino, incluidos el apasionado solo «*Adina, credimi*» («Adina, créeme»), que da comienzo al *pezzo concertato* del *finale* del primer acto, y «*Una furtiva lagrima*», carecen de un equivalente en el libreto de Scribe o en la partitura de Auber y desempeñan un papel esencial en el retrato de su personalidad individual, aunque también modulan de manera crucial el tono de toda la ópera. Sus lacrimosas melodías en modo menor, ubicadas a modo de clímax cerca del final de la conclusión de cada acto, son las que quienes habían ido a la ópera han estado llevándose a casa y han estado tarareando durante los últimos ciento ochenta años. Ambos son momentos de revelación: «*Una furtiva lagrima*» describe la revelación del amor de Adina a Nemorino, que por fin lee el significado del cambio de su conducta y empieza a mostrar un indicio de confianza. «*Adina, credimi*» es un tipo de revelación más sutil, ya que proporciona información que ni resulta evidente en el libreto ni está necesariamente clara para ninguno de los personajes: este *pezzo concertato* es, con toda probabilidad, el momento en que Adina se enamora de Nemorino, justo en el punto en que la acción exterior muestra cómo se encamina al altar al lado de Belcore. En el período inicial del *concertato*, Nemorino expresa su aflicción ante la inminente boda con tonos desgarradores y soporta la humillación pública cuando suplica a Adina que posponga la ceremonia. Esto se ve seguido de la airada respuesta de Belcore, una estrofa poética de la misma longitud que la confiada a Nemorino, pero a la que Donizetti pone música como ocho compases puramente declamatorios. Pero es cuando Adina aborda su porción del

texto cuando asistimos a un verdadero *coup de théâtre*, que se plasma no por medio de las palabras o de la acción sobre el escenario, sino por medio únicamente de la música. En vez de utilizar una nueva línea melódica o de entablar un diálogo con Belcore (a quien se dirigen sus palabras), Adina retoma *verbatim* la melodía de Nemorino. De este modo, la acción exterior derivada de las palabras y de la acción visible –el esfuerzo de la mujer por contener la furia de Belcore, la humillante descripción que hace de Nemorino («*Un malaccorto, un mezzo pazzo*» [«Un bobo, un medio loco»]) y sus motivos vengativos– dan paso a otra verdad diferente, más sutil y más profunda: el amor de Nemorino parece estar suavizando su corazón más de lo que sugerirían las palabras de Romani y más de lo que ella misma es capaz de darse cuenta. La empatía musical de Adina con Nemorino expresa la pérdida de control sobre sus propios sentimientos en un momento en el que ella controla plenamente sus actos rencorosos. Su unión con Nemorino, que la trama ratificará únicamente –como tiene que ser– al final de la ópera, se encuentra celebrada en la música de Donizetti en este mismo momento. El genuino sentimentalismo de Nemorino ha triunfado.

Pero hay más cosas que decir sobre Nemorino. Está claro que no sólo está profundamente enamorado de Adina; también está dispuesto a morir por ella, y la idea de la muerte asoma repetidamente en el libreto, en una medida inusual para una *opera buffa*. Las metáforas y expresiones idiomáticas relacionadas con la muerte aparecen con alguna frecuencia en los libretos

cómicos, por supuesto, mucho antes de *L'elisir d'amore*. Pero en esta ópera la muerte se evoca con una insistencia especial. Las numerosas repeticiones del verbo *morir* al final de «*Una furtiva lagrima*» bien podrían ser la aparición más relevante de la idea de la muerte en la ópera, pero no es en absoluto la única. Está el tío millonario de Nemorino, del que habla por primera vez Adina, quien lo describe como «gravemente enfermo», y luego de nuevo cuando muere, dejando a su joven sobrino, sin que él lo sepa, una copiosa herencia. Más importante aún, mucho antes de su romanza final, Nemorino menciona repetidamente la muerte asociándola con sus sentimientos amorosos, como cuando, en respuesta a la inesperada llegada de Belcore y su proposición de matrimonio a Adina, exclama:

| | |
|--------------------------------------|-------------------------------------|
| NEMORINO | NEMORINO |
| <i>(Me infelice, s'ella accetta!</i> | <i>(Pobre de mí si ella acepta,</i> |
| <i>Disperato io morirò.)</i> | <i>moriré desesperado.)</i> |

Y en el dúo posterior con Adina, la idea de que pudiera morir de amor asoma incluso con más fuerza cuando se compara con un río que muere en el mar:

| | |
|------------------------|------------------------------|
| ADINA | ADINA |
| <i>Dunque vuoi?...</i> | <i>¿Entonces quieres...?</i> |

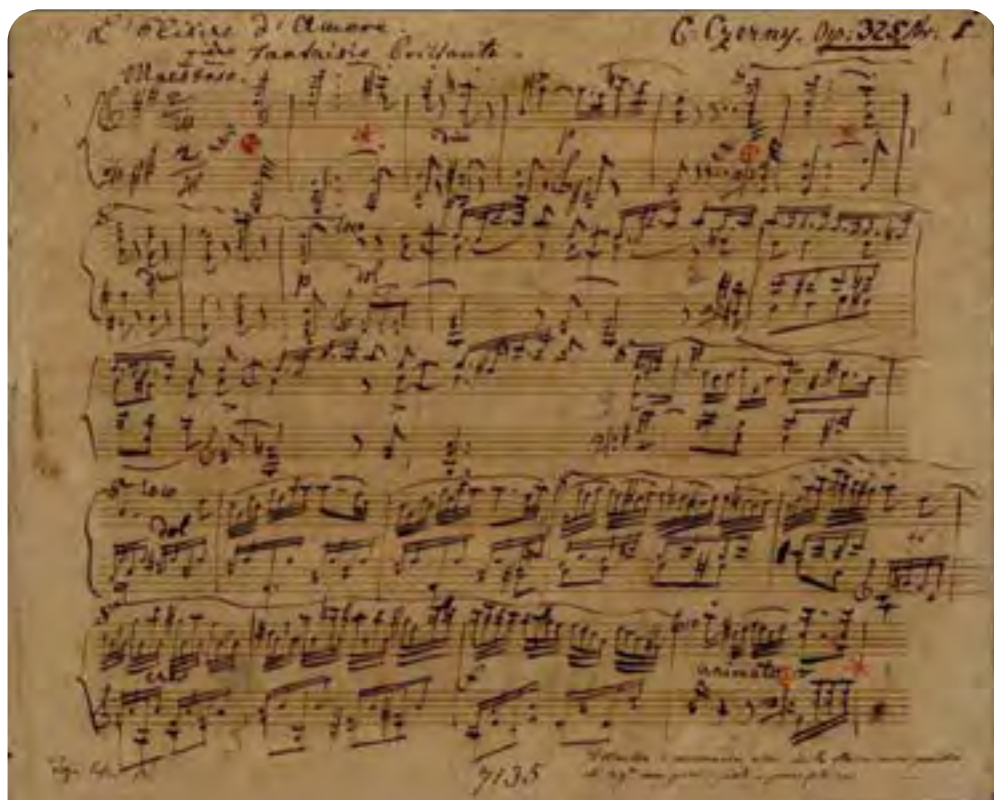
| | |
|------------------------------|--------------------------------|
| NEMORINO | NEMORINO |
| <i>Morir com'esso,</i> | <i>Morir como él,</i> |
| <i>Ma morir seguendo te.</i> | <i>pero morir siguiéndote.</i> |

Al poner música a estas líneas, Donizetti resaltó la idea de la muerte repitiendo varias veces la palabra «*morir*». Inmediatamente antes de la segunda exposición de la *cabaletta*, añadió también las palabras «*Morir per me?*»

(«¿Morir por mí?»), que no aparecen en el libreto impreso, pero que son cantadas dos veces por Adina. Aunque cabe caer en la tentación de desdeñar esta figura hiperbólica del lenguaje como retórica vacía, no hay duda de que el ingenuo Nemorino quiere decir lo que está diciendo. Que se muestre dispuesto a renunciar a su vida por Adina constituye un poderoso indicativo de cómo el ideal del amor romántico estaba infiltrándose en las opiniones escépticas y distantes de las fuertes emociones y sentimientos característicos de la comedia italiana anterior. Congruentemente, cerca del final de la ópera, en el *tempo di mezzo* del aria de Adina, Nemorino rechaza inicialmente la oferta de Adina del contrato con Belcore

que ella le ha recomprado, exclamando orgullosamente: «*Poiché non sono amato / voglio morir soldato*» («Como no soy amado / quiero morir soldado»).

Nada ejemplifica mejor los contrastes en *L'elisir d'amore* que los dos dúos del segundo acto. Primero, en su dúo con Belcore, Nemorino se enrola en el ejército con el único fin de que Belcore le dé a cambio dinero. En la *cabaletta*, los dos personajes vuelven a estar enfrentados entre sí, como ya lo habían estado en el *finale* del primer acto. Belcore se deleita cómicamente con la llegada de este nuevo recluta en un pasaje que comienza, como corresponde, como una animada marcha, subrayada por un gran número de figuras con puntillo en la parte vocal y



Fantasie brillante de Carl Czerny sobre famosas melodías de *L'elisir d'amore*

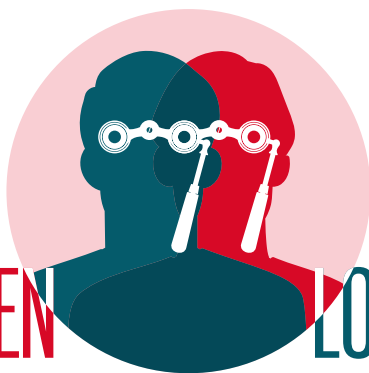
en el acompañamiento. En vez de utilizar los mismos materiales musicales (como podría razonablemente esperarse en la *cabaletta* de un dúo), Nemorino responde de un modo sorprendentemente contrastante. Mientras canta algunos de los versos más desgarradores de todo el libreto (aquí, una vez más, carecen también de equivalente en *Le Philtre* de Scribe), parece ir mucho más allá de su lacrimógeno sentimentalismo, elevándose a un sentimentalismo trágico. No constituye ninguna sorpresa que, tres años después, cuando Donizetti se puso a componer *Lucia di Lammermoor* (1835), debiera de sentir que este pasaje proporcionaba un material musical adecuado para otro tenor afligido: Edgardo en el *finale* del acto segundo, cuando maldice el momento en que conoció a Lucia. Cuando se desenvainan las espadas y la furia de Edgardo alcanza su clímax, Donizetti tuvo el acierto de hacer subir la voz del tenor una tercera más alta que la de Nemorino, pero la afinidad entre los dos pasajes es notable y la conexión dramática resulta evidente: en ambas situaciones, un protagonista masculino se enfrenta a la perspectiva de perder a su amada y de que caiga en brazos de otro hombre.

Finalmente, en el dúo de Adina y Dulcamara, el patetismo y la comedia no sólo se yuxtaponen, sino que se funden como no lo hacen en ningún otro pasaje de esta partitura: Adina, por fin conmovida por el sacrificio definitivo que Nemorino está dispuesto a hacer, canta una de sus melodías memorables («*Quanto amor! Ed io, spietata*» [«¡Cuánto amor! Y yo, despiadada!»]) mientras Dulcamara, fiel a su vocación de animador, aporta un contrapunto a su efusividad informándole de que «*tutto il sesso femminile è per giovine impazzato*» («Todo el sexo femenino está embobado con el joven»). Dependiendo de cómo se interprete este dúo, musical y escénicamente, una persona del público podrá sentirse conectada con las gracias y la risa de Dulcamara, o con el amor floreciente de Adina, y quedar genuinamente emocionado. Ambas reacciones son plausibles y razonables, y yo mismo he experimentado una u otra en múltiples ocasiones. *L'elisir d'amore* es, al fin y al cabo, una comedia que brinda numerosas oportunidades para reírse, pero también suscita cuestiones relativas a la naturaleza misma y al espíritu de la comedia y su coexistencia con el romanticismo.



FRANCESCO IZZO

es catedrático de Música en la Universidad de Southampton. Es el Editor General de la edición crítica de *The Works of Giuseppe Verdi* (The University of Chicago Press y Ricordi) y Director Científico del Festival Verdi de Parma. Ha publicado extensamente sobre la ópera italiana del siglo XIX y es autor de *Laughter between Two Revolutions. Opera buffa in Italy, 1831-1848* (Rochester, University of Rochester Press, 2013).



OPERAREN ONENA, PARTEKATU AHAL IZATEA

LO MEJOR DE LA ÓPERA, PODER COMPARTIRLA

Izan ere, badakigu operarekiko pasioa ezin dela barruan geratu. Horregatik, gure komunitatera lagun bat ekartzen baduzu, **ENBAXADORE** bihurtuko zara, eta bai zuk bai hark abantailak izango dituzue.

Nola?

- 1** Bazkide berri babesteaz batera, **ABAO ENBAXADORE** bihurtuko zara.
- 2** Biok % 10eko deskontua izango duzue lehen Denboraldiko abonamenduen prezioan.
- 3** Sustapena metagarria da. Zenbat eta bazkide gehiago ekarri, orduan eta deskontu gehiago izango dituzue.
- 4** Lehen hiletik aurrera, bazkide berriak beste bazkide bat ekarri ahal izango du, eta horrela sustapen honen onurez gozatu.

Y es que sabemos que la pasión por la ópera no puede quedarse dentro. Por eso, si sumas un amigo a nuestra comunidad, tú te convertirás en **EMBAJADOR** y los dos disfrutaréis de ventajas.

¿Cómo funciona?

- 1** **Apadrinas** un nuevo socio y te conviertes en **EMBAJADOR ABAO**.
- 2** Los dos conseguís un **10% de descuento** sobre el precio del abono de la primera Temporada.
- 3** La promoción es **acumulable**. Cuantos más socios traigas, más descuentos tienes.
- 4** A partir del primer mes, el nuevo socio podrá traer otro socio y **beneficiarse** de la misma promoción.

Opera gehiago merezi dugu. Parteka dezagun.
Nos merecemos más ópera. Compartámosla.

UN CALCIO «A LA ITALIANA»: ROMANI Y SU *ELISIR* PARA DONIZETTI

Que Donizetti escribiese la partitura de *L'elisir d'amore* «en catorce días» y que su poeta Felice Romani hubiera de «prepararle» el libreto en «una semana» (como escribió en sus tardías memorias la viuda del libretista, Emilia Branca) no es más que una leyenda: un crítico de las primeras interpretaciones, claramente más fiable por haber estado informado sobre los hechos de aquellos días, habló explícitamente de un trabajo que se había prolongado durante un mes y medio. Pero sí es cierto que, en aquella primavera milanesa de 1832, el habitual trabajo «en cadena» en que participaron los dos artífices, ambos muy expertos por el estadio en que se hallaban sus respectivas carreras –elección del tema, texto poético del drama versificado de pasaje en pasaje, piezas entregadas al compositor nada más quedar terminadas para la composición musical, ensayos con los

cantantes, comienzo de los preparativos en el teatro– tenía que avanzar a toda velocidad, como era habitual.



Carta de Gaetano Donizetti a Felice Romani fechada el 8 de noviembre de 1832

Hasta el 13 de marzo, de hecho, el compositor (según la costumbre, también el director al clave en las primeras representaciones, como explica David Lawton en su artículo sobre *Alzira* de Verdi incluido en este libro) y el poeta libretista (sea como responsable del acabado final del texto, sea en la probable función de «director» de cuanto se desarrolla sobre el escenario) habían debido supervisar con gran atención, debido a las complejas vicisitudes relacionadas con la censura de las que dan fe los documentos contemporáneos, la puesta en escena en el Teatro alla Scala de su anterior empresa común, *Ugo, conte di Parigi*. La obligación contractual que tenían de escribir y ensayar la nueva ópera a fin de que pudiera estrenarse el 12 de mayo en el Teatro della Cannobbiana –un teatro menor, pero también «Imperial Regio» (esto es, financiado y controlado por las autoridades públicas estatales)– no permitía, por tanto, grandes vuelos de la



Eugène Scribe (1791-1861)

fantasía en una fase que, por el contrario, según las costumbres de la época, a menudo se prolongaba: la primera, que consistía en la elección del argumento para la nueva ópera.

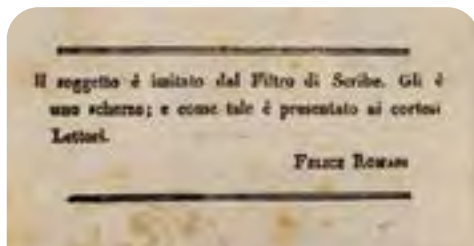
A modo de costumbre profesional, Romani tenía seguramente sobre la mesa, como fuentes potenciales de inspiración, una serie de dramas y melodramas más o menos recientes que se habían representado en París, donde justamente había suscitado aplausos unánimes a mediados de junio del año anterior, en la Académie Royale de Musique, el enésimo parto del extraordinariamente prolífico Eugène Scribe: la «*opéra en deux actes*» *Le Philtre*, a la que había puesto música Daniel-François-Esprit Auber, una partitura que hacía llegar a los escenarios parisienses mayores rasgos estilísticos de *opéra-comique*, pero con el ropaje dramático-musical que le correspondía (recitativos cantados en vez de diálogos hablados). Resulta, por tanto, más que comprensible –y tampoco se trataba de algo infrecuente, dadas las prisas– que los dos artífices italianos optaran por ir «sobre seguro» con esa *pièce* ya puesta a prueba y ya acogida con éxito.

Algo decididamente más insólito fue, en cambio, que Romani se decantase por hacer un calco casi servil de su fuente. Su libreto la seguía, de hecho, escena tras escena, de situación en situación, también, por tanto, en el reparto de los personajes (si bien, por supuesto, con los nombres italianizados), e incluso rozando en varios casos la mera traducción (si bien moldeada según los patrones formales y los usos prosódicos del sistema poético-métrico italiano). Y es más que posible que el poeta

apelase implícitamente a la clemencia del público por haber adoptado a toda prisa un procedimiento similar al decidir imprimir, al comienzo del libreto, dos líneas fulgurantes tan impudicamente transparentes como cargadas de eufemismo: «*Il soggetto è imitato dal Filtro di Scribe. Gli è uno scherzo; e come tale è presentato ai cortesi lettori*» («El tema se ha imitado a partir del Filtro de Scribe. Se trata de una farsa; y como tal se presenta a los corteses lectores»).

Las derivaciones libretísticas a partir de fuentes francesas preveían, de hecho, por regla general, modificaciones, reelaboraciones y adaptaciones. Obligaban realmente a ello, casi siempre, las tácitas normas convencionales que regulaban, especialmente en las óperas serias, la estructuración de los melodramas italianos: hacía falta prever secuencias-tipo de piezas, una cuidadosa distribución de las mismas entre los principales intérpretes (los «primeros papeles»), la presencia del coro en determinados momentos de los actos (al comienzo, por ejemplo), etcétera, etcétera. En la transformación para pasar de *Le Philtre* a *L'elisir d'amore*, por el contrario, llama la atención justamente el sistemático paralelismo que se da entre situaciones, pasajes de la trama, actitudes y las propias palabras. De ello se deduce que los cambios y las distinciones introducidas por Romani acaban sobresaliendo de manera más que evidente a los ojos de quien quiera hoy indagar sobre la lógica que siguió en su trabajo. Dicho de otro modo: en el calco programático, cualquier elección diferente por parte del poeta, por pequeña o grande que fuese, probablemente había sido bien

imprescindible, bien buscada por él a toda costa. Y resulta, por tanto, en cuanto tal, reveladora: de aquello que Romani pensaba que no podía faltar de ninguna manera para evitar que el trasplante «*all'italiana*» de ese tema *très français* provocase problemas, riesgos o incluso que fuera rechazado en la Milán operística de comienzos de la década de 1830.



En primer lugar, fueron significativas las intervenciones del libretista italiano en la configuración de los pasajes poéticos, en su valencia estructurante de cara a la posterior composición musical. Un ejemplo de gran inmediatez lo constituye la entrada en escena de Dulcamara (en Scribe, Fontanarose: repárese en la connotación «farmacéutica» del nombre ideado por Romani, que significa literalmente «agridulce»). Para este personaje de un charlatán de plaza de pueblo –imperecedero, que tiene sus orígenes en la *commedia dell'arte*–, Scribe había concebido un aria con coros que, tras el recitativo inicial del personaje, se articulaba en esencia en dos secciones, cada una de las cuales se enmarcaba y se hallaba intercalada por algunos versos idénticos que reaparecían a modo de *ritornello*; y Auber respetó en su música el esquema, incluidos los *ritornelli*, con una fuerte presencia coral. Por su parte, Romani –que también tomó del texto de Scribe



PERSONNAGES.

| | | |
|---------------------------|-----|------------|
| GUILLAUME, baron de Joux. | UN | de 40 ans. |
| ROBERT, valet. | Un | de 20 ans. |
| ANTOINETTE, soubrette. | Une | de 20 ans. |
| TÉRÉZINE, jeune paysanne. | Une | de 18 ans. |
| JEANNETTE, soubrette. | Une | de 18 ans. |

(Ons de soldats, de paysans, et deux filles.)

Cubierta de *Le Philtre* (1831) y lista de personajes de la ópera de Daniel-François-Esprit Auber a partir del libreto de Eugène Scribe

varias ideas, vocablos o frases de ese gran discurso «autopublicitario»– quiso más bien hacer referencia a una tradición absolutamente característica de la ópera cómica italiana: la de una pieza para *basso buffo* repartida entre tres estadios claramente diferenciados, «*recitativo – tempo giusto marcato (versi settenari) – tempo più rapido a fitta sillabazione (versi ottonari)*» («recitativo – tiempo justo marcado [versos heptasílabos] – tiempo más rápido con silabación muy intensa [versos octosílabos]»), que se remontaba a la segunda mitad del siglo XVIII y que Rossini había revivido con éxitos

memorables. Pero la elección hecha finalmente por Donizetti en el momento de decidir la configuración definitiva del aria en la partitura fue a su vez peculiar, llena de inventiva dramático-musical personal: la concibió de un modo mucho más fragmentado, en varios episodios musicales, y además quiso diferenciar la última sección con la reaparición del vals popular, oído hace poco, en el que la corneta sobresale en primer plano; es decir, con ese pequeño motivo hechizante y un poco engañoso que ya había asombrado a los campesinos que se encontraban presentes al comienzo de la escena.

Otra reconversión de orden formal digna de mención, siempre en la dirección de la «*italianità*», fue la introducida por el poeta y libretista al final del primer acto. Cuando llega la noticia de la partida al día siguiente del sargento Belcore/Joli-Cœur, y del consiguiente matrimonio entre él y Adina/Térézine esa misma tarde incluso, el estupefacto y desconsolado Guillaume de Scribe reaccionaba «*tra sé e sé*» («para sí»), aislado teatralmente dentro de un número que cantan simultáneamente varias voces («*ensemble*» en el libreto), que veía estar contentos a todos los demás y que volvía a proponerse idéntico –con la acción ya desprovista de una evolución ulterior– tanto pocos minutos antes del final del acto como, de nuevo, tras una invitación al baile de la fiesta nupcial por parte de Joli-Cœur, para servir de conclusión al acto mismo. Para esa escena, Romani, absolutamente fiel al conocido como «*finale centrale*», creó, en cambio, con sus versos una situación claramente más articulada, pero también intencionadamente mucho más emocionante.



Felice Romani (1788-1865)

En primer lugar, como mandaba la praxis de la ópera italiana de la época, aquella descansaba sobre dos piezas musicales distintas conjuntamente; pero, sobre todo, Nemorino era el primero en comenzar dirigiéndose directamente a su amada Adina. Se trata del celeberrimo «Adina, credimi, te ne scongiuro... / Non puoi sposarlo... te ne assicuro...» («Adina, créeme, te lo suplico... / No puedes casarte con él... te lo aseguro...»), que, en manos de Donizetti –suyas son también las indicaciones escénicas añadidas para el Nemorino cantante-actor («spaventato», «quasi piangente», «con passione» [«horrorizado», «casi llorando», «con pasión»])–, se convertirá en una lacerante melodía en Fa menor con la que el tenor da comienzo a un verdadero y auténtico «concertato di finale» a la italiana. Se trata de un tipo de pieza absolutamente característica, ya que estados emocionales que son también muy diferentes –como los que muestran aquí Belcore o la propia Adina– encuentran representación en líneas vocales igual de distintas y, sin embargo, admirablemente ensambladas para dar la sensación teatral de una

«diversidad en la simultaneidad». En la fase inmediatamente siguiente, en la que se retoma la acción en escena, Adina, junto con su prometido, se muestra muy activa («Andiamo, Belcore / si avverta il notaro» [«Vamos, Belcore, / que avisen al notario»]) e invita a todos los presentes a la fiesta nupcial, con una actitud abiertamente provocadora hacia Nemorino: véase el significativo verso que la joven pronuncia «para sí», «(Me l'hai da pagar)» («[Me las pagarás]»). De igual modo, la misma constelación sentimental del *ensemble* francés original (Nemorino aislado en su desconsuelo, los demás entusiasmados con la fiesta) le vino bien a Romani para construir la segunda pieza de conjunto de la escena, esto es, la llamada «stretta» con que se cierra el acto.

El poeta, sin embargo, no se había limitado a rediseñar la articulación dramático-musical en ese «concertato di finale». En los versos de Nemorino ya citados, de hecho, se reflejaba también otra intención de Romani: la de calibrar y reequilibrar el tema que había elegido de acuerdo con las costumbres italianas más a la moda, también en lo referente al ámbito estilístico, y más en concreto en relación con la mezcla de registros retórico-estilísticos diversos. Él, por profesión y por convicción, identificaba en las especificidades de los niveles de estilos poéticos una base a modo de cimiento de la misma calidad de los productos literarios. Como poeta teatral de dilatada experiencia, por otra parte, dejó también entre sus escritos teóricos frases como «la convenienza adatta agli argomenti, gli stili, e agli stili i caratteri» («la conveniencia adaptada a los argumentos, los estilos y a los

estilos y caracteres»). Y «conveniencia» y «caracteres», en una obra musical, eran en la práctica elementos muy correlacionados con las condiciones y las exigencias de las compañías de canto para las cuales, de cuando en cuando, estaba creándose un nuevo melodrama.



El tenor Adolphe Nourrit caracterizado como el personaje de Guillaume en *Le Philtre*

Ahora bien, es un hecho que a lo largo de las escenas de *Le Philtre* de Scribe se percibe continuamente una única y homogénea vena irónica y placentera, astuta y llena de guiños alusivos al espectador. La protagonista, Térézine, es una auténtica hacendada, no poco maliciosa, y decididamente jamás dócil en su dominio erótico sobre el universo masculino que la rodea; Guillaume, al contrario, es y se mantiene siempre como un campesino simplón y crédulo, aunque de gran corazón; y toda la trama se desenvuelve constantemente con los tonos de una farsa o una comedia ligera amablemente picante. Romani sabía, en

cambio, muy bien se cuánta ayuda podía resultar, a fin de obtener el éxito con su público, embellecer también con tonos patéticos y sentimentalmente sinceros un argumento centrado en los registros de la comedia. En este caso, además, parece realmente que la cuerda *larmoyante* se encontraba vocalmente entre las más eficaces del primer tenor en la compañía del Teatro della Cannobbiana, un tal Giambattista Genero: un cantante que tuvo una carrera breve y cualquier cosa menos fulgurante; y que, sin embargo, en el grupo de los intérpretes disponibles en aquella temporada destacaba en comparación con la mediocridad de los demás, como reconoció el propio Donizetti en una carta («*il solo tenore è discreto*») [«el tenor solista es discreto»].

Se explica, pues, así también que las otras grandes discrepancias entre *Le Philtre* y *L'elisir d'amore* correspondan a otras dos escenas de encendido sentimentalismo por parte del tenor: el dúo Adina-Nemorino en el primer acto, allí donde en Scribe había habido, en cambio, un aria solista desenfadada de la soprano Térézine (cuyo *ritornello* era una suerte de himno programático: «*La coquetterie / fait mon seul bonheur*» [«La coquetería / me procura mi única dicha»]); y el aria del protagonista en el segundo acto, la conocidísima «*Una furtiva lagrima*».

Como siempre en el teatro de ópera, fueron decisivas las ideas musicales de las que supo sacar provecho Donizetti, en ambas piezas, para conseguir que explotara el efecto en el escenario; y, en concreto, las de la romanza para tenor demostraron ser de una calidad excepcional, hasta tal punto que, con el

tiempo, se ha convertido, por su belleza intrínseca, en uno de los números que se han erigido en un símbolo de la ópera italiana de la época. Sin embargo, ya en la poesía preparada por Romani para esos dos momentos había, *in nuce*, rasgos peculiares que bien pudieron secundar – si es que no incluso alimentar– la fantasía inventiva del músico.



Manuscrito del largo concertato de Nemorino al final del primer acto de *L'elisir d'amore*: «Adina, credimi, te ne scongiuro...»

Los tonos decididamente amorosos de Nemorino en el dúo se encontraban anticipados, de hecho, en la metafORIZACIÓN de estirpe clásica y bucólica («*Chiedi all'aura lusinghiera* [...] *Chiedi al rio perché gemente*» [«Pregunta a la brisa lisonjera [...] Pregunta al río por qué, lloroso»]) que Romani quiso elegir aquí para el enfrentamiento entre soprano y tenor, que recuerda ciertamente a la reciente *La sonnambula* (donde había tenido también que trabajar a toda velocidad para elevar estilísticamente una *pièce* de Scribe igual de picante y rica en dobles sentidos). En cuanto a «*Una furtiva lagrima*», no hay duda de que tanto su ubicación en el libreto (la pieza empieza y termina, sin conexiones formalizadas con lo precedente y lo subsiguiente)

como su configuración poética interna (dos sextinas, cada una de ellas de cinco versos heptasílabos y un pentasílabo final), los primeros esdrújulos o agudos, el último inusualmente llano) eran por completo anómalos: ya anticipaban casi, en suma, un tratamiento absolutamente peculiar y que destaca claramente dentro de ese contexto en el que la dimensión patética del personaje de Nemorino –justamente también en virtud del aislamiento de la pieza (piénsese que se trata de la única aria solista de la partitura donizettiana que carece de intervenciones del coro)– está llamada a extenderse entre el escenario y el patio de butacas.

En suma, todo converge para hacer dudar muy mucho de la veracidad del testimonio sobre la génesis de la pieza que nos dejó, muertos ya desde hace décadas tanto el músico como el libretista, la viuda de Romani. Siempre inclinada a exaltar para la posteridad la personalidad artística de su marido literato, ella habló tanto de una composición de cámara anterior donizettiana que el compositor quiso transformar en «*Una furtiva lagrima*» (si bien jamás se ha encontrado vestigio alguno de ese presunto original) como, sobre todo, de una perplejidad del poeta por cómo la pieza incurría en el riesgo de «*raffreddare la situazione*» («enfriar la situación») con semejante «*piagnucolata patetica*» («lloriqueo patético») fuera de estilo para ese «*semplicione villano*» («campesino simplón») de Nemorino. Al contrario, la reelaboración del personaje en *L'elisir d'amore* respecto a *Le Philtre*, en la dirección de procurarle una elevación patética, capaz de liberarlo de un caricaturismo de inconfundible cuño



Primera edición del libretto de *L'elisir d'amore* (1832)

cómico, fue completamente coherente a lo largo de todo el libreto justamente en el plano de las elecciones de estilo poético por parte de Romani (podrían ponerse como ejemplo muchos otros pasajes o elecciones terminológicas). Y teniendo en cuenta que su última aria no hace más que llevar al culmen este proceso, congruente, por lo demás, con una finura en la reelaboración que ya había demostrado en otras ocasiones el Romani melodramaturgo, resulta realmente difícil dar crédito alguno a esa anécdota colorista.

Tanto aquí como en los restantes números –«*tutti ricchi di belle idee, ridenti di vivacità e di gusto*» («todos ricos en hermosas ideas, sonrientes de vivacidad y de gusto»), en palabras de uno de los primeros críticos–, Donizetti reaccionó creativamente al máximo de su inventiva, tanto en las exigencias más típicamente bufo-cómicas del tema tratado como en estos nuevos y originales dejes patéticos. Pero eran rasgos que Romani ya había sabido infundir en el armazón poético-dramático de la ópera valiéndose de las herramientas propias del oficio. Incluidas entre ellas, y quizá determinantes, las diversas e inconfundibles improntas «*all'italiana*».



ALESSANDRO ROCCATAGLIATI

es profesor de Musicología e Historia de la Música en la Università degli Studi de Ferrara. Es Coeditor General de la edición crítica de las obras completas de Vincenzo Bellini y dirige las actividades científicas del Istituto Nazionale di Studi Verdiani. Ha escrito profusamente sobre la ópera italiana del siglo XIX y es autor de *Felice Romani librettista* (Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1996).

OPERARA JOATEA
ETA OPERA BIZITZEA
EZ DIRELAKO GAUZA
BERA, EGIN ZAITEZ
BAZKIDE.

Arreta pertsonalizatua

Besaulkirik onenen
hautaketa eta erreserba

Prezio bereziak,
denboraldia 274 €-tik gora

Bisitak backstage-ra

Material eskusiboak

Hitzaldi espezializatuak

**Denboraldi honetan, egin
zaitez bazkide. BIZI EZAZU
opera ABAOrekin.**

PORQUE UNA
COSA ES IR A LA
ÓPERA Y OTRA
VIVIRLA, HAZTE
SOCIO.

Atención personalizada

Elección y reserva de las
mejores butacas

Precios especiales, desde
274€/temporada

Visitas al backstage

Materiales exclusivos

Asistencia a charlas
especializadas

**Esta Temporada, hazte socio.
VIVE la ópera con ABAO.**



Descubre todas
las ventajas

Ezagut abantaila
guzutiak

ABAO | BILBAO
OPERA

QUIÉNES, CUÁNDO Y DÓNDE

Al momento en que el bergamesco Gaetano Donizetti iniciara la escritura de los primeros compases de su *melodramma giocoso* en dos actos, se había producido un hecho importante para que, en corto tiempo intenso de trabajo, vieran la luz el libreto y la partitura de esta delicia de la lírica universal que es **L'elisir d'amore**, la cual se configura dentro de las doce óperas más representadas desde entonces a nuestros días, a criterio de sesudos musicólogos y expertos estadísticos.

El aludido acontecimiento tiene lugar cuando el compositor Giovanni Pacini renuncia al encargo que le hiciera el empresario **Alessandro Linari** que lo era del milanés **Teatro della Canobbiana** cuando en el siglo XIX pugnaba, en la ducal ciudad de los Sforzza, con el Teatro alla Scala en afán de obtener mayor protagonismo por cantantes en su escenario, obras representadas y público, sobre la poderosa burguesía lombarda.

Habida cuenta que el aludido Linari -también empresario, en su día, del gran Gilbert Duprez- se había quedado en la primavera de 1832 sin título con el que estrenar la temporada lírica oficial de este esperanzador *equinoccio*, tuvo el buen criterio de solicitar el amparo del joven músico que ya había adquirido reputada fama por la calidad de su arte y por la rapidez en la composición musical, gracias a su poderosa vena melódica, exponiéndole que para tan importante evento se inclinara por una obra de carácter gracioso, sin caer en el género bufo rossiniano, y que podía contar para ello con su libretista preferido y muy afamado poeta en la época, que no era otro que **Felice Romani**, con quien Donizetti ya había trabajado en cuatro de sus óperas anteriores, *Chiara e Serafina*, *Alina regina di Golconda*, *Anna Bolena* y *Hugo conte di Parigi*. Donizetti compuso, en veintisiete años de vida creativa, un total de sesenta y tres óperas.

" Estudié leyes para complacer a mi familia, y literatura para mi propia complacencia "

El genovés **Felice Romani** (1788–1865), cultivó el arte en muchos aspectos. *"Estudié leyes para complacer a mi familia, y literatura para mi propia complacencia"*. Escribió seis libros sobre mitología y profundizó en la investigación de la Italia celta, amén de dominar a la perfección el idioma francés. Fue libretista de Mercadante, Mayr, Meyerbeer, Rossini, Donizetti y Verdi, entre otros. Vincenzo Bellini para quien escribió los libretos de sus óperas, le dijo *"Dadme buenos versos y os daré buena música"*. Su profunda formación humanística en busca de la libertad del ser humano le llevó a renunciar a un importante cargo, como poeta, en la corte imperial de Viena. Como afamado escritor, en sus últimos 31 años de vida fue editor de la *Gazzetta Ufficiale Piemontese*, del Reino de Cerdeña-Piamonte, con capital en Turín (*Torino*).

Para la preparación del libreto de *L'elisir d'amore*, Romani acudió -como ya lo había hecho anteriormente- a una obra ya escrita. En este caso tomó la obra titulada *Il filtro* de Silvio Malaperta (traducida al francés por el escritor Henri Beyle, alias Stendhal), que a su vez la había copiado de la homónima *Le philtre* de Eugène Scribe. Si bien se tiene por exacto en amplios sectores de la musicología lírica que se realizó el trabajo de esta ópera en un término de seis semanas, no es menos cierto que, a la luz de escritos datados

en 1882, **Emilia Branca**, viuda de Romani, enmarca lo relativo a la puesta a punto de esta ópera, tanto por parte de el libretista como del compositor, en el cómputo de quince días.

Sea como fuera, tras once días de ensayos, a decir del propio Donizetti, la obra tiene su estreno absoluto el 12 de mayo de 1882, registrando el **Teatro della Canobbiana** un lleno total, gracias al buen hacer mercantil de Linari. Este teatro (el segundo en aforo después del de La Scala) conocido en la actualidad como Teatro Lírico Giorgio Gaber, tiene unos antecedentes transitivos que se remontan al 26 de febrero de 1776, siendo entonces conocido como el de la Corte del Palacio Ducal de Milán, cuando sufre un gran incendio que causa su ruina dejando a la ciudad privada de su único teatro, por lo que Giuseppe Piermarini recibe en encargo de diseñar y construir dos nuevos en terrenos lindantes a dicho palacio por lo que, para uno fue demolida la iglesia de Santa María della Scala y para el otro se escoge el lugar que ocupaba la Scuola Canobbiana. Ambos con el espacio interior en forma de herradura, con cuatro gradas de cajas o palcos y una galería que en Italia se llama *loggione*. En 1998, por problemas financieros se procede a su cierre, siendo reabierto en 2007 tras serias rehabilitaciones, ya con el nombre actual, puesto en honor al afamado cantautor, actor cinematográfico, compositor y autor de teatro Giorgio Gaber (Gabercik), quien tuvo una gran amistad con Nanni Ricordi, a la sazón director artístico de la homónima casa discográfica.

Según se especifica en el librero de Romani la acción se ubica en **una aldea del País Vasco**, sin identificar, hacia finales del siglo XVIII. Esta referencia no aparece, luego, a lo largo del desarrollo de la trama. Pero (siempre ha un 'pero') habida cuenta que existe expresa referencia a campesinos segadores y mujeres del campo, el encuadre toponímico bien podría ubicarse en el sur alavés. Por el contrario, la alusión al vino de Burdeos, a la moneda cifrada en escudos y a la leva militar, el lugar podría estar encuadrado en el suroeste francés. Tratándose de una ópera que permite muchos juegos de temporalidades escénicas, lo cierto es que nunca, que sepa el autor de estas líneas, se ha hecho una escenografía de ambiente vasco propio de los finales del setecientos.

El éxito de *L'elisir d'amore* fue inmediato, desde el primer día, permaneciendo en cartel treinta y dos días consecutivos; algo totalmente inusual en aquella época.

" El éxito de *L'elisir d'amore* fue inmediato, desde el primer día, permaneciendo en cartel treinta y dos días consecutivos "

Tan así que el propio Donizetti, poco dado a la autocomplacencia en público, escribe a su maestro Giovanni Simone Mayr "*La Gazzetta giudica dell'Elisire dove troppo bene, troppo, credete a me*" ("*La crítica de La Gazzetta es demasiado buena, demasiado, creedme, demasiado*"). Con este criterio está transmitiendo su sorpresa ante cuanto publica la *Gazzetta Pribilegiata* de Milán dos días después del estreno, donde se dice "*El estilo musical de esta partitura es vivo, brillante, divertido de verdad. La transición de lo cómico a lo serio se lleva a cabo con una graduación sorprendente, y lo sentimental se trata con esa pasión musical, por la que ya es famoso el autor de Anna Bolena.*"

En España se estrena el 5 de mayo de 1833 en el Teatro de la Cruz de Barcelona y al poco en Madrid el mismo año. Por parte de ABAO Bilbao Opera se sube a escena por primera vez el **24 de agosto de 1955**, con el siguiente reparto Nicola Monti (Nemorino), Rosanna Carteri (Adina), Manuel Ausensi (Belcore), Arturo La Porta (Dr. Dulcamara) y Silvana Brandolin (Gianetta). Desde entonces hasta este 18 de noviembre se han dado 15 representaciones de esta ópera, con la que deseo, pese a los tristes ambientes pululantes, que ¡sean ustedes felices!



MANUEL CABRERA

Crítico Musical

Abogado en ejercicio durante 45 años. Crítico musical que colabora en diversas publicaciones y medios. Especializado en lírica y música sinfónico coral. Productor artístico de eventos musicales, articulista, redactor y asesor de diversos proyectos culturales, y miembro de jurados en certámenes de canto de ámbito nacional e internacional.

bilbao **museoa**

Esta Navidad regala arte

Regala un año de experiencias únicas y exclusivas
alrededor del arte. Regala el carnet de Amigo
del Museo y recibirás un obsequio muy especial.



Arte Ederren Bilboko Museoa
Museo de Bellas Artes de Bilbao

DISCOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA DE *L'ELISIR D'AMORE* DE GAETANO DONIZETTI

Los primeros registros completos de *L'elisir d'amore* están relacionados con transmisiones desde la Metropolitan Opera de Nueva York. Versiones con bastantes cortes, registradas en los años cuarenta, entre las que destaca la encantadora Adina de Bidu Sayão. El primer logro fonográfico de esta ópera de Donizetti no se produjo hasta 1952, en los estudios de la RAI de Roma. Una grabación de Cetra Records imbuida del espíritu de la llamada *Donizetti-Renaissance*, el proceso de recuperación de sus óperas en Italia tras la Segunda Guerra Mundial, que dirigió Gianandrea Gavazzeni. Cuenta con el impresionante Dulcamara de Sesto Bruscantini, pero también con el acertado Nemorino de Cesare Valletti y la natural Adina de Alda Noni.

De 1953 data la primera grabación en estudio de *L'elisir d'amore*. Un registro monoaural, de EMI, realizado en el Teatro dell'Opera de Roma bajo la insulsa batuta de Gabriele Santini. Y con un reparto irregular donde Tito Gobbi da vida a un Belcore tan imponente como torpe en las vocalizaciones. La segunda grabación en estudio fue también la primera con sonido estéreo. Una producción de Decca, con las fuerzas del Maggio Musicale Fiorentino, realizada a finales de agosto de 1955. Aquí destaca la atractiva y disciplinada Adina de Hilde Güden por encima del verista Nemorino de Giuseppe Di Stefano.

Dos grabaciones estereofónicas de EMI, realizadas entre 1958 y 1966, confirman el interés del sello británico por esta ópera. La primera, en La Scala de Milán,

destaca tanto por el variado Dulcamara de Giuseppe Taddei como por el exquisito Belcore de Rolando Panerai. La segunda, realizada en la Ópera de Roma, combina la pureza lírica de Mirella Freni como Adina con el suntuoso Nemorino de Nicolai Gedda. No obstante, Carlo Bergonzi fue el gran Nemorino de los años sesenta. Su mejor grabación la encontramos dentro de la banda sonora de una filmación, de junio de 1967, en el Maggio Musicale Fiorentino. Una lección de musicalidad y autoridad estilística junto a la Adina de Renata Scotto y la dirección de Gavazzeni.

Decca volvió a registrar *L'elisir d'amore*, entre enero y julio de 1970. La estrella de aquella grabación fue Joan Sutherland, que aseguró un impresionante despliegue técnico como Adina. Su marido, Richard Bonynge, aportó un enfoque clasicista al frente de la Orquesta de Cámara Inglesa. Y la grabación se benefició del debut de Luciano Pavarotti como un reluciente Nemorino. En los años setenta y ochenta se sucedieron tres grabaciones de CBS, Philips y Deutsche Grammophon protagonizadas por los Tres Tenores. Pero ni Plácido Domingo acertó con el estilo belcantista, ni tampoco José Carreras con su forzada emisión, por lo que el Nemorino más creíble fue Luciano Pavarotti. Su grabación, de 1990, con la Metropolitan Opera contó, además, con la esmerada dirección de James Levine.

Los años noventa arrancan con buenas noticias para la partitura de *L'elisir d'amore*. En la primera grabación de la década, realizada en Londres, en octubre de 1992, se utilizó la edición crítica de Alberto Zedda para la editorial Ricordi, que hoy es la habitual. EMI contó con el Nemorino flexible y expresivo de Roberto Alagna,

aparte de la competente dirección de Marcello Viotti al frente de la Orquesta de Cámara Inglesa. Todavía mejor resultó el último registro de Decca, de septiembre de 1996, con una fluida dirección musical de Evelino Pidò al frente de los conjuntos de la Ópera de Lyon. Angela Gheorghiu utiliza su sofisticado verismo para reinventar a Adina, mientras que Alagna canta una versión alternativa, más grave y adornada, de la romanza *Una furtiva lagrima*.

La última grabación de *L'elisir d'amore*, realizada por Dynamic en el Festival de Bérgamo, en noviembre de 2021, es una de las mejores de la fonografía. Redescubre la talla de Donizetti como dramaturgo musical, con Riccardo Frizza al frente del conjunto Gli Originali, al explorar el interés que tiene el empleo de afinaciones e instrumentos de época. Y combina un brillante reparto encabezado por la exquisita naturalidad de Javier Camarena como Nemorino y la brillante Adina de la joven Caterina Sala.

En cuanto a las filmaciones, la más antigua fue realizada en los estudios de la RAI de Milán, en 1954. Pero resulta mucho más relevante la grabada trece años después, en el Maggio Musicale de Florencia, con la combinación ya referida de Scotto, Bergonzi y Gavazzeni, a la que se une la ambientación escénica de Quarantotti De Filippo. Las siguientes filmaciones añaden el uso del color y entre ellas destaca el Nemorino de Luciano Pavarotti en la Metropolitan Opera de Nueva York. También merece mención especial la de 1991, en Deutsche Grammophon, con la nueva producción de John Copley dirigida desde el foso por James Levine y con Kathleen Battle como Adina.

La mejor producción filmada en los años noventa procede de la Ópera Nacional de Lyon. Frank Dunlop renueva la ambientación rústica con un guiño al cine neorrealista italiano. Y cuenta con la pareja de moda formada por Gheorghiu y Alagna bajo la atenta batuta de Evelino Pidò. En 2005, Erato apostó por otra pareja mediática integrada por Anna Netrebko y Rolando Villazón, en la clásica producción de Otto Schenk para la Ópera Estatal de Viena. Pero fue superior teatralmente la propuesta escénica de Laurent Pelly, de 2006, filmada por BelAir Classiques en la Ópera de París, a pesar de una deficiente pareja protagonista.

Entre las últimas propuestas disponibles en DVD destaca la filmada, en 2009, en el Festival de Glyndebourne. Annabel Arden ubica la ópera de Donizetti a medio camino entre la comedia y el drama neorrealista, con una brillante dirección musical de Maurizio Benini. La propuesta escénica de Rolando Villazón filmada por Deutsche Grammophon, en 2012, roza el esperpento con una trama vinculada a la filmación de un wéstern mudo y con Nemorino convertido en un remedo de Cantinflas. Más acertada, aunque rutinaria y convencional, resulta la reciente producción de Frederic Wake-Walker filmada por Dynamic, en 2021, en el Festival de Bérgamo, con la ya elogiada combinación de Sala, Camarena, Frizza y la utilización de instrumentos de época.

L'ELISIR D'AMORE EN CD

Personajes: Adina (soprano); Nemorino (tenor); Dulcamara (bajo); Belcore (barítono); Gianetta (soprano).

1952

Alda Noni; Cesare Valletti; Sesto Bruscantini; Afro Poli; Bruna Rizzoli. Coro y Orquesta de la RAI de Roma. Dir.: Gianandrea Gavazzeni. URANIA ©2016

1953

Margherita Carosio; Nicola Monti; Melchiorre Luise; Tito Gobbi; Loretta Di Lelio. Coro y Orquesta del Teatro dell'Opera de Roma. Dir.: Gabriele Santini. TESTAMENT ©1999

1955

Hilde Güden; Giuseppe di Stefano; Fernando Corena; Renato Capecchi; Luisa Mandelli. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino. Dir.: Francesco Molinari-Pradelli . DECCA ©2009

1958

Rosanna Carteri; Luigi Alva; Giuseppe Taddei; Rolando Panerai; Angela Vercelli. Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán. Dir.: Tullio Serafin. WARNER CLASSICS ©2018

1966

Mirella Freni; Nicolai Gedda; Renato Capecchi; Mario Sereni; Angela Arena. Coro y Orquesta del Teatro dell'Opera de Roma. Dir.: Francesco Molinari-Pradelli. WARNER CLASSICS ©2011

1967

Renata Scotto; Carlo Bergonzi; Carlo Cava; Giuseppe Taddei; Renza Jotti. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino. Dir.: Gianandrea Gavazzeni. OPERA D'ORO ©2013

1970

Joan Sutherland; Luciano Pavarotti; Spiro Malas; Dominic Cossa; Maria Casula. Ambrosian Singers y Orquesta de Cámara Inglesa. Dir.: Richard Bonyng. DECCA ©2014

1990

Kathleen Battle; Luciano Pavarotti; Enzo Dara; Leo Nucci; Dawn Upshaw. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York. Dir.: James Levine. DEUTSCHE GRAMMOPHON ©1991

1992

Mariella Devia; Roberto Alagna; Bruno Praticò; Pietro Spagnoli; Francesca Provvionato. Coro de Cámara Tallis y Orquesta de Cámara Inglesa. Dir.: Marcello Viotti. WARNER CLASSICS ©2010

1996

Angela Gheorghiu; Roberto Alagna; Simone Alaimo; Roberto Scaltriti; Elena Dan. Coro y Orquesta de la Opéra National de Lyon. Dir.: Evelino Pidò. DECCA ©2012

2021

Caterina Sala; Javier Camarena; Roberto Frontali; Florian Sempey; Anaïs Mejías. Coro Donizetti Opera y Orquesta Gli Originali. Dir.: Riccardo Frizza. DYNAMIC ©2022

L'ELISIR D'AMORE EN DVD**1954**

Alda Noni; Cesare Valletti; Giuseppe Taddei; Renato Capecchi; Raimonda Stamer. Coro y Orquesta de la RAI de Milán. Dir.: Mario Rossi. Dir. esc.: Alessandro Brissoni. BEL CANTO SOCIETY ©2005

1967

Renata Scotto; Carlo Bergonzi; Carlo Cava; Giuseppe Taddei; Renza Jotti. Coro y Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino. Dir.: Gianandrea Gavazzeni. Dir. esc.: Quarantotti De Filippo. HARDY CLASSIC ©2004

1991

Kathleen Battle; Luciano Pavarotti; Enzo Dara; Joan Pons; Korliss Uecker. Coro y Orquesta de la Metropolitan Opera de Nueva York. Dir.: James Levine. Dir. esc.: John Copley. DEUTSCHE GRAMMOPHON ©2005

1996

Angela Gheorghiu; Roberto Alagna; Simone Alaimo; Roberto Scaltriti; Elena Dan. Coro y Orquesta de la Opéra National de Lyon. Dir.: Evelino Pidò. Dir. esc.: Frank Dunlop. DECCA ©2005

2005

Anna Netrebko; Rolando Villazón; Ildebrando d' Arcangelo; Leo Nucci; Inna Los. Coro y Orquesta de la Staatsoper de Viena. Dir.: Alfred Eschwé. Dir. esc.: Otto Schenk. ERATO ©2006 / ©2015

2006

Heidi Grant Murphy; Paul Groves;
Ambrogio Maestri; Laurent Naouri;
Aleksandra Zamoiska. Coro y Orquesta de
la Opéra National de Paris. Dir. : Edward
Gardner. Dir. esc.: Laurent Pelly. BEL AIR
CLASSIQUES ©2008

2009

Ekaterina Siurina; Peter Auty; Luciano di
Pasquale; Alfredo Daza; Eliana Pretorian.
Coro de Glyndebourne y Orquesta
Filamónica de Londres. Dir.: Maurizio
Benini. Dir. esc.: Annabel Arden. OPUS
ARTE ©2010

2021

Caterina Sala; Javier Camarena; Roberto
Frontali; Florian Sempey; Anaïs Mejías.
Coro Donizetti Opera y Orquesta Gli
Originali. Dir.: Riccardo Frizza. Dir. esc.:
Frederic Wake-Walker. DYNAMIC ©2022



PABLO L. RODRÍGUEZ

Doctor en Historia del Arte y Musicología por la Universidad de Zaragoza, es profesor del Departamento de Ciencias Humanas de la Universidad de La Rioja donde imparte las asignaturas de interpretación, dramaturgia y discología en el Máster Universitario en Musicología. Ha publicado artículos y monografías en diferentes revistas y editoriales especializadas, y ha sido colaborador en las ediciones revisadas del New Grove Dictionary of Music and Musicians y del Oxford Companion to Music. Además de su labor docente e investigadora, mantiene una importante actividad como crítico y divulgador musical.

BIOGRAFÍAS



YVÁN
LÓPEZ-REYNOSO

**Director
Musical**

Iván López-Reynoso (Guanajuato, México), es director artístico de la Orquesta del Teatro de Opera de Bellas Artes y Principal Invitado de Oviedo Filarmonía, vuelve a ABAO tras haber dirigido el concierto de Javier Camarena.

Debutó en la Ópera de Bellas Artes con 20 años y con 23 en el Rossini Opera Festival invitado por el maestro Zedda, para dirigir *Il viaggio a Reims*, comenzando una carrera internacional que le ha llevado a importantes teatros de ópera y festivales como la Opera de Zúrich, Teatro Real, Japan Belcanto Festival, Opera Santa Fe, Teatro de la Maestranza, Opera de Oviedo, Teatro Estatal de Braunschweig y Royal Opera de Mascate (Omán).

Con un amplio repertorio de ópera que incluye títulos de Mozart, Strauss, Humperdinck, Wagner, Puccini, Verdi, Rossini, Donizetti, Bellini, Bizet y Shostakovich, sus futuros proyectos incluyen el Festival Donizetti de Bérgamo, Opera de Zúrich, Opera de Santa Fe Opera de Oviedo y su debut en Oper em Steinbruch en Austria con *Aida*.

Ha recibido el Premio Estatal de las Artes Diego Rivera por su destacada contribución a la música.

EN ABAO BILBAO OPERA

- Concierto de ABAO. Javier Camarena (2015)

PERFILES RRSS

- Web: www.ivanlopezreynoso.com
- Facebook: @ivanlopezreynosodirector
- Instagram: @ivanlopez_reynoso



BILBAO ORKESTRA SINFONIKOA

Erik Nielsen. Director Titular

La Bilbao Orkestra Sinfonikoa inició su actividad con el concierto celebrado en el Teatro Arriaga el 8 de marzo de 1922. La BOS nació del impulso de la sociedad civil de Bizkaia, un territorio en el que lleva a cabo el grueso de su actividad. La labor de la BOS tiene lugar gracias al apoyo de su público, de la Diputación Foral de Bizkaia y del Ayuntamiento de Bilbao.

La Bilbao Orkestra Sinfonikoa colabora con la ABAO desde 1953. Fue en el Coliseo Albia, con la ópera Tosca de G. Puccini un 18 de agosto de aquel año. Desde entonces, y hasta la fecha, la BOS ha participado en 99 títulos. Una fructífera colaboración que ha permitido a la BOS participar en la mitad de las representaciones de la ABAO.

La BOS desarrolla su temporada sinfónica en el Euskalduna Bilbao, sede de la Orquesta, y ofrece temporadas de música de cámara. También desarrolla una importante labor pedagógica a través de los conciertos didácticos y «en familia», además de talleres de inclusión social. Además, fiel a su vocación, realiza regularmente conciertos por toda Bizkaia.

Su actividad fuera del territorio le ha llevado a actuar en todo el Estado, en San Petersburgo, Tokio, en gira por Japón, y de manera regular en importantes festivales.

Mantiene programas conjuntos con el Museo Guggenheim, el Bellas Artes de Bilbao, la Universidad de Deusto, o el Teatro Arriaga.

Su catálogo discográfico recoge una interesante colección dedicada a compositores vascos como Arambarri, Guridi, Arriaga, Isasi, Usandizaga, Sarasate y Escudero. También ha grabado para el sello EMI JAPAN obras de Rodrigo y Takemitsu, y en 2012 celebró su 90 aniversario grabando en directo los Gurrelieder de Schönberg.

PERFILES RRSS

- Web: www.bilbaorquestra.eus
- Facebook: @SinfonicadeBilbao
- X: @Bilbaorquestra
- Instagram: @bilbaorquestra



BORIS DUJIN

Director del Coro

Nació en Moscú donde estudió música en el Conservatorio Tsaikovsky, especializándose en Dirección Coral y Composición, graduándose con la máxima calificación.

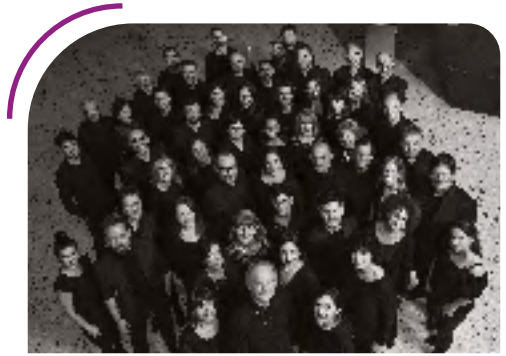
Durante cinco años, trabajó como redactor en la editora musical de Moscú: "MUSICA". Después se incorporó a la radio, primero como redactor y después como jefe secretario de la emisora de música clásica. Posteriormente fue nombrado jefe de programas musicales de una de las primeras emisoras de música clásica del país llamada "Mayak Musica".

En 1992 se trasladó a Bilbao, donde trabajó con diversos coros de música hasta 1994 que asumió la dirección del Coro de Ópera de Bilbao.

Este Coro ha tenido la oportunidad de cantar junto con algunas de las más grandes figuras de la lírica, dirigido por maestros como Alberto Zedda, Friederich Haider, Giuliano Carella, Antonello Allemandi, Günter Neuhold, Wolf Dieter Hauschild, Alain Guingal, JiriKout, Wolf-Dieter Hanschild, Christophe Rousset, Juan José Mena, Jean-Christophe Spinosi, entre otros muchos.

El Coro de Ópera de Bilbao ha intervenido en más de 400 representaciones de ópera. Fuera de la temporada de ABAO Bilbao Opera, son de destacar las actuaciones con Boris Dujin como

director, en la obra rusa *Prometeo* de Alexander Scriabin, bajo la batuta de Vladimir Ashknazy, y en 2007 en la obra *Aleko* del compositor Sergei Rachmaninov, bajo la batuta del Maestro Mijail Pletnirov.



CORO DE ÓPERA DE BILBAO BILBOKO OPERA KORUA

Se constituyó en 1993 con el objetivo de tomar parte en la temporada de ópera de Bilbao. Su primer director fue Julio Lanuza y a partir de la temporada 1994-95, se hace cargo de la dirección su actual titular, el maestro **Boris Dujin**.

El Coro ha cantado junto a algunas de las grandes figuras de la lírica y ha sido dirigido por maestros como Alberto Zedda, Friederich Haider, Giuliano Carella, Antonello Allemandi, Günter Neuhold, Wolf Dieter Hauschild, Alain Guingal, JiriKout, Wolf-Dieter Hanschild, Christophe Rousset, Juanjo Mena o Jean-Christophe Spinosi.

Ha intervenido en más de 400 representaciones en más de 75 títulos, sobre todo del repertorio italiano del siglo XIX (Verdi, Donizetti, Bellini, Puccini), la ópera francesa (Gounod,

Bizet, Saint Saens) y alemana (Wagner, Mozart, Beethoven). Cabe destacar su actuación en títulos como *Les Huguenots*, *Der Freischütz*, *Jenufa*, *Zigor*, *Alcina*, *Götterdämmerung*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Fidelio* o *Idomeneo*.

Dada su gran implicación con ABAO Bilbao Opera, sus intervenciones fuera de la temporada de ópera bilbaína son muy seleccionadas. Son destacables el concierto ofrecido en el Euskalduna de Bilbao interpretando música de Ennio Morricone bajo la dirección del propio compositor, su intervención en 2007 en la Quincena Musical, junto a la Orquesta Nacional de Rusia, interpretando en versión concierto *Aleko*, de Rachmaninov, bajo la dirección de M. Pletniov o su reciente participación en la impactante producción de Calixto Bieito de *Johannes Passion* de Bach para el Teatro Arriaga de Bilbao.

En 2023 ha recibido el premio especial en los Tutto Verdi International Awards por su compromiso con ABAO Bilbao Opera a lo largo de los últimos 30 años, sin cuya presencia y excelencia artística no hubiera sido posible llevar a cabo el proyecto Tutto Verdi, en el que han participado en todas las óperas del programa. Y, muy especialmente, en su excelente actuación en el Concierto Tutto Verdi 2022 con la interpretación de "Va, pensiero" de la ópera *Nabucco*.

PERFILES RRSS

- Web: www.corodeoperadebilbao.org
- Facebook: [@corodeoperadebilbao](https://www.facebook.com/corodeoperadebilbao)
- Instagram: [@corodeoperadebilbao](https://www.instagram.com/corodeoperadebilbao)



**MARINA
BIANCHI***

**Directora
de escena**

Nacida en Milán, se matriculó en Filosofía en la Universidad Estatal de su ciudad. Estudió piano y se licenció en 1980 en dirección en la Escuela de Arte Dramático "Paolo Grassi" de Milán. De 1980 a 1992 fue asistente de dirección permanente en el Teatro alla Scala.

Colabora como directora en numerosos teatros de ópera y festivales italianos y extranjeros, participa en diversas giras internacionales y se encarga del rodaje de producciones de ópera para el Teatro alla Scala (en el Festival Mozart de La Coruña, en el Lincoln Center de Washington, en el Teatro Bolshoi de Moscú, el Teatro Real de Madrid, el Bunka Kaikan de Tokio, la Maestranza de Sevilla y la Ópera Bastilla de París); para el Maggio Musicale Fiorentino/Opera di Firenze (nuevamente en Tokio, Bunka Kaikan, en Ginevra, Grand Theatre y en Chicago, Lyric Opera of Chicago); para el Comunale de Bolonia (en San Petersburgo, en el Liceu de Barcelona y en la Opernhaus de Zurich), y para el San Carlo de Nápoles en el Festival de las Artes de Hong Kong.

Colabora continuamente con importantes directores de cuyos rodajes se encarga, entre ellos Liliana Cavani, Sofia Coppola, Gabriele Salvatores, Eimuntas Nekrošius, Ferzan Ozpetek, Graham Vick, William Friedkin, Luca Ronconi, Roberto De Simone, Giorgio Gallione, Antonio Albanese; Desde hace más de veinte años es responsable de la reposición de todas las producciones de Giorgio Strehler.

En el ámbito operístico dirigió *Don Giovanni* (Teatro Olimpico de Vicenza 2022), *La bohème* (con Dante Ferretti, ganador del Oscar de escenografía en Hyogo Performing Arts, Japón 2022), *La traviata* (Teatro San Carlo de Nápoles 2021), *Il Trovatore* (inauguración de temporada en el Teatro Carlo Felice 2019), *Il Maestro di cappella* (Teatro Filarmonico di Verona 2019), *Un ballo in maschera* (Teatro Regio di Parma 2019, Teatro Principal Palma de Mallorca, Teatro Nacional de Ópera de Tirana y Auditorio de Tenerife en 2022, Teatro Filarmonico Verona 2023), *Salome* (Teatro Filarmonico Verona 2018), *La capinera* (Teatro Massimo Bellini 2018), *Cavalleria rusticana* (Teatro Massimo de Palermo 2018 y 2015), *Dido and Aeneas* (Teatro Ristori Verona 2013 y Ópera de Florencia 2015), *Falstaff* (Busseto para el Festival Verdi), *Turandot* (primer espectáculo presentado en el nuevo Teatro de la Ópera de Florencia en 2012 y luego en el Festival Lajatico con Andrea Bocelli en 2013), *Le nozze di Figaro* y *Carmen* (Teatro Lirico di Cagliari 2011 y 2012), *L'elisir d'amore* (Castello di Racconigi y Teatro Regio di Torino 2009, Region 2010), *Rigoletto* (Castello Svevo Bari 2001), *La bohème* (Teatro di San Carlo Nápoles, 2000), *Das Berliner Requiem* de Kurt Weill (estreno italiano en Florencia 1996), *Cavalleria rusticana* y *Blue Monday* de Gershwin (en Livorno), *La traviata* (en Villa Pallavicino Busseto 1999), *Tosca* (Teatro Vittorio Emanuele 1998), *Blue monday* y *Cavalleria rusticana* (Livorno, 1997), *El réquiem del Berlín* (Piccolo Teatro di Firenze 1996).

También se ocupa de los movimientos escénicos de *Prometeo* de Luigi Nono (Bienal de Venecia 1984 y Teatro alla Scala 1985) y colabora en la puesta en escena del ciclo *Licht* de Stockhausen en el Teatro alla Scala y en el Palasport de Milán.

Como directora y dramaturga crea espectáculos de teatro musical para jóvenes y niños, entre ellos *Pollicino* de Henze, *Rooms de Wolfgang Amadè*, *Brundibár* de Krása, *Hagamos una ópera - El pequeño barrido* de Britten, *Pierino y el lobo* de Prokofiev, *L'histoire de Babar* de Poulenc e *Histoire du soldat* de Stravinskij, además de un proyecto de teatro-danza-música-video con Mine- Haha or Girls 'Educación Física de Wedekind.

También participa activamente en el teatro en prosa desde 1970, tanto como intérprete como directora, desarrollando en esos años un particular itinerario de teatro femenino.

En 2020, año de la pandemia, preparó un espectáculo en prosa, *Amor e información*, de Caryl Churchill que debutó en la temporada 2022/23 en el Teatro dell'Elfo de Milán. También en la temporada 2022/23 dirigió *Hilde*, un espectáculo de prosa y música representado en el Teatro Menotti de Milán.

Profesora de diversos escenarios de laboratorio escénico, asesora en artes escénicas y formación, en 2002 fue creadora y promotora de un Curso de Educación Superior de dos años en Dirección de Ópera, Teatro y Televisión, en el que participaron numerosos socios: Accademia del Teatro alla Scala, Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa, Escuela de Arte Dramático Paolo Grassi, Rai y Mediaset.

De 2013 a 2020 se encargó de la puesta en escena del concierto anual de los alumnos de la Accademia della Scala en el escenario del Teatro. Actualmente colabora en cursos y prácticas de análisis dramático y arte escénico con la Accademia della Scala y la Accademia del Teatro Regio di Parma.

*DEBUTA EN ABAO BILBAO OPERA



LEILA FTEITA

Escenografía y vestuario

Se graduó en la Academia Albertina de Bellas Artes de Turín y poco después se convirtió en asistente de Mauro Pagano. Posteriormente, colabora con Ezio Frigerio, Dante Ferretti, Gae Aulenti, Peter Stein, Margherita Palli, Tullio Pericoli y Hugo De Ana para crear espectáculos de ópera, teatro y *ballet* en los teatros más prestigiosos de Italia y del mundo.

Como escenógrafa colabora, entre otros, con Liliana Cavani, Luca Ronconi, Ermanno Olmi, Michael Hampe, Pier'Alli, Jérôme Savary, Franco Zeffirelli, Bob Wilson, Werner Herzog, Nicolas Joël, Hugo De Ana, Graham Vick, Peter Stein. Colabora con Giorgio Strehler, como asistente de escenografía de Ezio Frigerio, en *Harlequin Servant of Two Masters*, *The Mountain Giants*, *Slave Island*, *Falstaff*, *Las bodas de Fígaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*.

En 1992 debutó en La Scala como escenógrafa con el *ballet La bottega fantasia*. En 2002 diseñó las escenas de *Mine Ha-Ha* en el Piccolo Teatro de Milán. Realiza seminarios de historia de la escenografía para la carrera de Historia del Teatro y del Espectáculo de la Universidad Estatal de Milán y desde 2013 realiza talleres de escenografía para el Máster en Televisión, cine y nuevos medios de la Universidad IULM. En 2010 creó las escenas de *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* de Donizetti en La Scala, dirigida por Antonio Albanese. En mayo de 2012 colaboró con Hugo De

Ana en *Un ballo e maschera* en la Ópera de Beijing. En 2013 colaboró en el Anillo Wagneriano de Cassiers y Barenboim. En Verona ese mismo año diseñó las escenas y el vestuario de *Don Pasquale* en el Teatro Filarmónico dirigido por Antonio Albanese. Junto a Dante Ferretti, colaboró con Ferzan Ozpetek en *Aida* en el Maggio Musicale Fiorentino y en *La traviata* en el San Carlo de Nápoles. En 2015 diseñó decorados y vestuario para *El amor brujo* y *Cavalleria rusticana* en la Filarmónica de Verona y para *Dido and Aeneas* de Purcell en Florencia y colaboró en *Turandot* en La Scala, el espectáculo inaugural de la Expo 2015. En octubre de 2016 diseñó los decorados y el vestuario de *Aida* (dirigida por Paolo Gavazzeni y Piero Maranghi) para el Teatro Coccia de Novara. Creó las escenas de *Madama Butterfly* para el estreno en La Scala de la temporada 2016-17 y en 2017 fue diseñadora de vestuario de *Turandot* para el Festival Puccini de Torre del Lago dirigido por Signorini. En 2018 diseñó escenas y vestuario para *La bohème* para el Festival Puccini, escenas para *La traviata* en el Teatro dell'Opera de Roma y Tokio y *Rigoletto* en el Teatro Coccia de Novara y para la Autoridad de Conciertos "Marialisa de Carolis" de Sassari. donde regresa para *Il tabarro* en 2020.

Entre sus compromisos más recientes, *La Bohème* en el Teatro Regio de Turín y *Madama Butterfly* dirigida por Chiara Muti en el Maggio Musicale. Diseñó los escenarios y el vestuario de *Die lustige Witwe* y del díptico Pergolesi/Bernstein *La Serva Padrona* y *Trouble in Tahiti*, ambas en el Carlo Felice de Génova con dirección de Luca Micheletti, y de *Amorosa Presence* de Nicola Piovani en el Verdi de Trieste (dirigida de Chiara Muti). En el verano de 2022 firmó en

Martina Franca decorados y vestuario para *El jugador* de Prokofiev, dirigida por David Poutney. Para Vicenza Lirica diseñó los escenarios y el vestuario de *Don Giovanni*. Con Antonio Albanese abrió la temporada 2023 del Lirico di Cagliari con *Gloria* de Cilea y en marzo estuvo en Catania con Paolo Gavazzeni y Piero Maranghi donde diseñó las escenas para *Adriana Lecouvreur*.

Recibió el Premio Abbiati 2022 de escenografía y vestuario.



**ANDREA
BORELLI**
Iluminación

Nacido en Parma, comenzó su carrera teatral en 1983 en el Teatro Regio di Parma, mientras aún estudiaba Historia del Teatro en la Universidad. Después de varios años adquirió experiencia en teatros dramáticos de toda Europa diseñando iluminación para muchas producciones dramáticas, especialmente en España, Alemania y Francia.

En 1991 trabajó como diseñador de iluminación de la ópera en Parma, iniciando una colaboración activa con grandes directores como Pierluigi Samaritani, Luciano Damiani, PierLuigi Pizzi, Hugo De Ana, Pier'Alli, Henning Brockaus, Peter Greenaway, Graham Vick, Yannis Kokkos, Ricci e Forte, Bob Wilson y muchos otros, realizando el diseño de iluminación para sus producciones en el Teatro Regio de Parma y luego distribuidas en todo el mundo.

Durante su carrera ha trabajado especialmente en las óperas de Verdi, pero al mismo tiempo, se ha involucrado en varios proyectos contemporáneos escritos por Fabio Vacchi, Steve Reich, Azio Corghi y Stockhausen.

En las últimas tres décadas, comenzó en Parma el proyecto "*Festival Verdi*" y el proyecto "*Verdi OFF*" que se desarrolla en dicha ciudad y al mismo tiempo en el Teatro Regio, el Teatro Farnese, el Teatro Fidenza y el Teatro Busseto. Durante ese periodo, en septiembre y octubre, se celebran en el territorio varios espectáculos y actividades expositivas y culturales y coordina y gestiona una gran cantidad de personal técnico. Además, durante el año se realizan muchas otras actividades, como cuatro nuevas óperas y *ballet* provenientes de todo el mundo, principalmente *ballet* clásico.

Actualmente es director técnico de la Fondazione Teatro Regio di Parma y diseñador de iluminación permanente.

Próximamente va a trabajar en proyectos en Corea del Sur, Francia e Inglaterra. En Italia estará en la Ópera de Verona con *Un ballo in maschera* y en Génova con *Il Corsaro*.



BIOGRAFÍAS / REPARTO



JOEL
PRIETO*

Tenor
Madrid, España

ROL

NEMORINO. Campesino, joven sencillo, enamorado de Adina

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Così fan tutte*, Mozart, (Ferrando)
- *Die Zauberflöte*, Mozart, (Tamino)
- *Don Giovanni*, Mozart, (Don Ottavio)
- *Falstaff*, Verdi, (Fenton)
- *Salomè*, Strauss, (Narraboth)

RECIENTES ACTUACIONES

- *Die Zauberflöte*, Teatro Colón Buenos Aires
- *Die Zauberflöte*, Teatro Regio di Torino
- *Salome*, Fondazione Petruzzelli, Bari

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Così fan tutte*, Teatro Calderón, Valladolid
- *Salome*, Teatro dell'Opera, Roma

* DEBUTA EN ABAO BILBAO OPERA

PERFILES RRSS

- Web: www.joelprieto.com
- Facebook: @JoelPrietoTenor
- Instagram: @joelprietomusic



DAVID ALEGRET

Tenor
Barcelona, España

ROL

NEMORINO. Campesino, joven sencillo, enamorado de Adina

OPERA BERRI

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Il barbiere di Siviglia*, Rossini (Conte Almaviva)
- *La Cenerentola*, Rossini (Don Ramiro)
- *Il Turco in Italia*, Rossini (Narciso)
- *Così fan tutte*, Mozart (Ferrando)
- *Don Giovanni*, Mozart (Don Ottavio)

RECIENTES ACTUACIONES

- *L'Arxiduc*, Teatre Principal de Palma
- *El Retablo de Maese Pedro*, Festival de Granada
- *Dialogues des Carmélites*, Teatro Villamarta, Jerez

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Dialogues des Carmélites*, Teatro Cervantes, Málaga
- *Die Fledermaus*, Orquesta de RTVE
- *Saint Nicholas*, Sagrada Familia, Barcelona

EN ABAO BILBAO OPERA

- *Il barbiere di Siviglia* (Conte Almaviva) 2016
- *Il turco in Italia* (Don Narciso) 2020

PERFILES RRSS

- Web: www.davidalegret.com
- Facebook: @david.alegret
- X: @davidalegret
- Instagram: @alegretenor



ELENA SANCHO PEREG

Soprano
San Sebastián, España

ROL

ADINA. Rica y caprichosa hacendada

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Rigoletto*, Verdi, (Gilda)
- *Un ballo in Maschera*, Verdi, (Oscar)
- *Les Contes d'Hoffmann*, Offenbach, (Olympia)
- *Ariadne auf Naxos*, Strauss, (Zerbinetta)
- *La fille du Regiment*, Donizetti, (Marie)

RECIENTES ACTUACIONES

- *Orpheé aux Enfers*, Deutsche Oper am Rhein
- *Arabella*, Teatro Real
- *Il Re Pastor*, Salzburg Mozarteum

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Il Re Pastor*, L'Arpeggiata
- *Dialogue des Carmélites*, Deutsche Oper am Rhein
- *Correspondances*, Henri Dutilleux OSE

EN ABAO BILBAO OPERA

- *Carmen* (Frasquita) 2014
- *La sonnambula* (Lisa) 2016

PERFILES RRSS

- Web: www.elenasanchopereg.com



HELENA ORCOYEN

Soprano
Tolosa, España

ROL

ADINA. Rica y caprichosa hacendada
OPERA BERRI

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Werther*, Massenet, (Sophie)
- *Un ballo in maschera*, Verdi, (Oscar)
- *L'elisir d'amore*, Donizetti, (Adina)
- *Parsifal*, Wagner, (fáciulle fiore)
- *Die Zauberflöte*, Mozart, (Königin der Nacht)
- *La bohème*, Puccini, (Musetta)
- *Carmen*, Bizet, (Frasquita)
- *Salomé*, Strauss, (Sklave)
- *Marina*, Arrieta, (Marina)
- *Lakmé*, Delibes, (Lakmé)
- *Tosca*, Puccini, (Pastor)

RECIENTES ACTUACIONES

- *Bost axola bemola*, ABAO Txiki. Teatro Arriaga.
- *Tosca*, ABAO Bilbao Opera

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *West Side Story*, María, Auditorio Zaragoza
- *Ópera lab*, Teatro Vitoria Eugenia

EN ABAO BILBAO OPERA

- *Salome* (Sklave) 2018
- *Tosca* (Pastor) 2023

PERFILES RRSS

- Web: www.helenaorcoyen.com
- Facebook: Helena Orcoyen
- X: @helenaorcoyen
- Instagram: @helenaorcoyen



PABLO RUIZ*

Barítono
Huelva, España

ROL

BELCORE. Sargento de la guarnición del pueblo

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *La Cenerentola*. Rossini. (Alidoro, Don Magnifico)
- *Il Barbiere di Siviglia*. Rossini. (Dottore Bartolo)
- *Don Pasquale*. Donizetti. (Don Pasquale)
- *L' Elisir d'amore*. Donizetti. (Dulcamara)
- *Don Giovanni*. Mozart. (Leporello)

RECIENTES ACTUACIONES

- *Il Viaggio a Reims*, Deutsche Oper Berlin.
- *Il Barbiere di Siviglia*, Opéra Royal de Wallonie, Liège.
- *Carmen*, Teatro Lirico di Cagliari

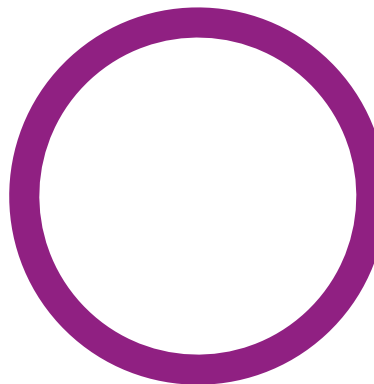
PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *L'Elisir d'amore*, Oper Köln.
- *La Cenerentola*, Deutsche Oper am Rhein. Düsseldorf.
- *La Cenerentola*, Teatro Verdi di Trieste

*DEBUTA EN ABAO BILBAO OPERA

PERFILES RRSS

- X: @pabloruiz_opera





**PAU
ARMENGOL***
Barítono
Sabadell, España

ROL

BELCORE. Sargento de la guarnición del pueblo
OPERA BERRI

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *La Gata Perduda*, Tordera, (El Magnat)
- *Don Giovanni*, Mozart, (Don Giovanni)
- *Pagliacci*, Leoncavallo, (Silvio)
- *Gianni Schicchi*, Puccini, (Betto di Signa)
- *Tosca*, Puccini, (Il Sagrestano)

RECIENTES ACTUACIONES DESTACADAS

- *La Gata Perduda*, Gran Teatre del Liceu
- *Pagliacci*, Kursaal de Donostia
- *Gianni Schicchi*, Gran Teatre del Liceu

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Pasión según San Mateo*, Auditorio Nacional de Madrid y Palau de la Música Catalana
- *La Bohème*, La Farándula de Sabadell

*DEBUTA EN ABAO BILBAO OPERA

PERFILES RRSS

- Instagram: @pauarmengol



**PAOLO
BORDOGNA**
Barítono
Pesaro, Italia

ROL

DOCTOR DULCAMARA. Médico ambulante

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Il barbiere di Siviglia*, Rossini, (Figaro y Dottore Bartolo)
- *Don Giovanni*, Mozart, (Leporello)
- *La cenerentola*, Rossini, (Dandini y Don Magnifico)
- *Don Pasquale*, Donizetti, (Malatesta y Don Pasquale)
- *La forza del destino*, Verdi, (Fra Melitone)

RECIENTES ACTUACIONES

- *Il Turco in Italia*, Hamburg Staatsoper
- *Lucrezia Borgia*, Berlin Konzert Haus
- *Il Barbiere di Siviglia*, Los Angeles Opera

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Don Giovanni*, Canadian Opera House Toronto
- *La cenerentola*, Liceu de Barcelona
- *Manon Lescaut*, Festival Puccini

EN ABAO BILBAO OPERA

- *La fille du régiment* (Sulpice) 2009
- *L'italiana in Algeri* (Taddeo) 2011
- *Un giorno di regno* (Barone di Kelbar) 2012
- *La Cenerentola* (Dandini) 2016
- *Don Pasquale* (Don Pasquale) 2017
- *Il Turco in Italia* (Selim) 2020

PERFILES RRSS

- Web: www.paolobordogna.com
- Facebook: @PBordogna
- X: @BordognaPaolo
- Instagram: @paolobordogna.baritono



DAVID MENÉNDEZ

Barítono
Asturias, España

ROL

DOCTOR DULCAMARA. Médico ambulante
OPERA BERRI

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Don Giovanni*, Mozart, (Leporello)
- *Il viaggio a Reims*, Rossini, (Lord Sidney)
- *Le nozze di Figaro*, Mozart, (Fígaro, Il Conte Almaviva)
- *La Cenerentola*, Rossini, (Dandini)
- *La Bohème*, Puccini, (Marcello, Schaunard)
- *Cosí Fan Tutte*, Mozart, (Guglielmo, Don Alfonso)

RECIENTES ACTUACIONES

- *Le nozze di Figaro*, Teatro Bolshoi
- *La Bohème*, Teatro principal de Palma y ADDA
- *Il viaggio a Reims*, Teatro Bolshoi
- *Grilletta e Porsugnacco*, Fundación March, Teatro de la Zarzuela
- *Cosí Fan Tutte*, ABAO Bilbao Opera

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Requiem* de Mozart, OEX
- *Il barbiere di Siviglia*, Tatro Campoamor

EN ABAO BILBAO OPERA

- *Salome* (Nazareno) 2005
- *El gato con botas* (ABAO Txiki) 2008
- *Turandot* (Ping) 2014
- *La Bohème* (Shaunard) 2018
- *Cosí fan tutte* (Guglielmo) 2023

PERFILES RRSS

- Web: www.david-menendez.com
- Facebook: David Menéndez Barítono
- Instagram: [@davidmenendezdiaz](https://www.instagram.com/davidmenendezdiaz)



MARTA UBIETA

Soprano
Bizkaia, España

ROL

GIANNETTA. Campesina

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Cosí fan Tutte*, Mozart, (Despina)
- *Le nozze di Figaro*, Mozart, (Susanna y Barbarina)
- *Il Barbiere di Siviglia*, Rossini, (Berta)
- *La Favorita*, Donizetti, (Inés)
- *La Cenerentola*, Rossini, (Clorinda)
- *Die Zauberflöte*, Mozart, (Papagena)

RECIENTES ACTUACIONES

- *Jenufa*, Teatro Maestranza de Sevilla
- Grabación de la ópera infantil Lide eta Ixidor (Lide)
- *L'elisir d'amore*, Teatro Campoamor
- *La Traviata*, Teatro Real y Festival de Perelada
- *The Children Mass*, Auditorio Rioja Forum

EN ABAO BILBAO OPERA

Desde 1999 ha colaborado en ABAO Bilbao Opera en 24 títulos. Sus últimas actuaciones han sido:

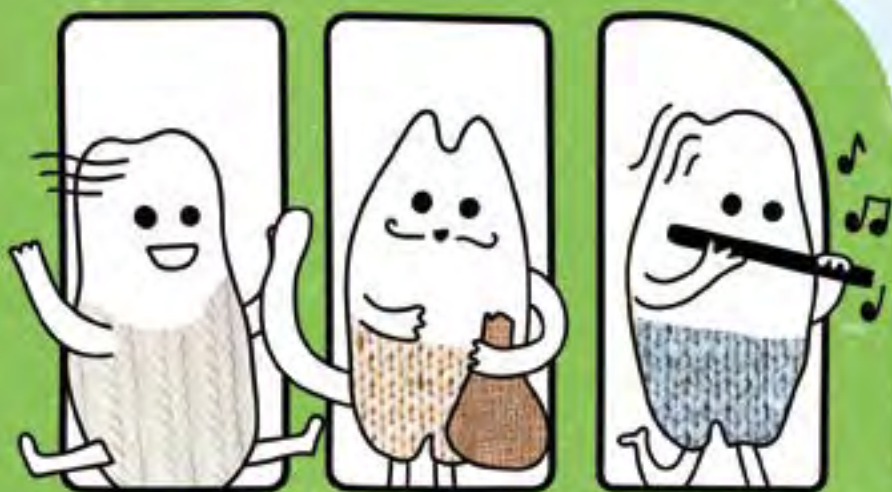
- *Die tote Stadt* (Juliette) 2012
- *Adriana Lecouvreur* (Mlle. Jouvénot) 2014
- *La Cenerentola*, (Clorinda) 2016
- *Madama Butterfly* (Kate Pinkerton) 2022

PERFILES RRSS

- Web: www.ubietamarta.com
- Facebook: [@Martaubieta](https://www.facebook.com/Martaubieta)
- X: [@ubietamarta](https://twitter.com/ubietamarta)
- Instagram: [@ubietamarta](https://www.instagram.com/ubietamarta)

ABA TXIKI

Bizkaia
bizkaibus



BIZKAIBUSEK OPERARA HURBILTZEN ZAITU

BIZKAIBUS TE ACERCA A LA ÓPERA

Arriaga Antzokiak eta ABAO Bilbao Operak
elkarlanean antolatua / Una colaboración
del Teatro Arriaga y ABAO Bilbao Opera



ABAO | BILBAO
OPERA

L. Casali

El flautista de Hamelin



Urriak/Octubre '23
14, 15, 16



X. Montsalvatge

El gato con botas



Urtarrilak/Enero '24
3, 4, 5



J. Cornudella

Andersen, el patito feo



Martxoak/Marzo '24
2, 3, 4



P. Hindemith

Hirira



Maiatzak/Mayo '24
11, 12, 13



DESDE SOLO **6€** -TIK AURRERA



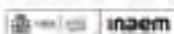
Sarrerak/Entradas
abao.org
teatroarriaga.eus
kutxabank.es

Arriaga Antzokiak eta ABAO Bilbao Operak
elkarlanean antolatuta / Una colaboración
del Teatro Arriaga y ABAO Bilbao Opera



ABAO | BILBAO OPERA

Laguntzaileak /
Colaboradores



ABAO TXIKI

Bizkaia
Inoventas

Bizkaibuskak operara hurbiltzen zaitu
Bizkaibus te acerca a la ópera

2023/2024

19 ABAO TXIKI DENERALUA
TEMPORADA DE ABAO TXIKI



Sarreraren salmenta
Venta de entradas

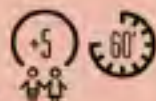
X. Montsalvatge

El gato con botas



Urtarrilak/Enero '24

3, 4, 5



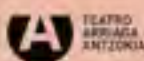
Zatoz familiarekin opera
ezagutzera katu honen
bertsio dibertigarrienaz
gozatuz /

Ven a conocer la ópera en
familia con la versión más
divertida de este gato

DESDE
SOLO **6€** -TIK
AURRERA

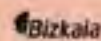
Sarrerak/Entradas
abao.org
teatroarriaga.eus
kutxabank.es

Arriaga Antzokiak eta ABAO Bilbao Operak
elkarlanean antolatuta / Una colaboración
del Teatro Arriaga y ABAO Bilbao Opera



ABAO | BILBAO
OPERA

Laguntzaileak
Colaboradores



SARREREN SALMENTA / VENTA DE ENTRADAS

OPERA-DENBORALDIA / TEMPORADA DE ÓPERA

📍 ABAO BILBAO OPERA

Leihatilan / Taquilla: **José María Olabarri, 2-4 bajo. 48001 Bilbao**
Web: abao.org / Tel: **944 355 100**

- Astelehenetik ostegunera eta estreinaldien bezperako ostiraletan / De lunes a jueves y viernes víspera de estreno: **9:00 - 14:00 eta / y 15:00 - 18:30**
- Gainerako ostiraletan / Resto de viernes: **9:00 - 15:00**
- Opera-emanaldia dagoen egunetan, larunbatetan salbu / Días con función de ópera excepto sábados: **9:00 - 14:00 eta / y 15:00 - 16:30**

📍 EUSKALDUNA BILBAO

Leihatilan / Taquilla: **Avenida Abandoibarra, 4. 48011 Bilbao**

- Astearte eta ostegunetan / Martes y jueves: **12:00 - 14:00**
- Asteazken, ostegun eta ostiraletan / Miércoles, jueves y viernes: **18:00 - 20:00**

ABAO TXIKI DENBORALDIA / TEMPORADA ABAO TXIKI

📍 ABAO BILBAO OPERA

Leihatilan / Taquilla:
José María Olabarri, 2-4 bajo.
48001 Bilbao
Web: abao.org / Tel: **944 355 100**

📍 TEATRO ARRIAGA

Leihatilan / Taquilla:
Plaza Arriaga, 1.
48005 Bilbao
Web: teatroarriaga.eus / Tel: **944 792 036**

📍 WEB

- portal.kutxabank.es
- Erabilera anitzeko / Cajeros multiserviciá

Zalantzaren bat baduzu, jo guregana / Si tienes alguna duda, contacta con nosotros



944 355 100



ABAO@ABAO.ORG



WWW.ABAO.ORG

ABAO Bilbao Operak beretzat gordeko du ikuskizunen datak aldatzeko eskubidea, bai eta artista edo kolaboratzailearen bat aldatzekoa ere, aldez aurretik ohartarazi gabe. Era berean, programaturiko edozein ikuskizun edo ekimen ordeztu ahal izango du. / ABAO Bilbao Opera se reserva el derecho de alterar el día de las funciones y de remplazar a algún artista o colaborador sin previo aviso. Asimismo se podrán sustituir cualquiera de los espectáculos o iniciativas programados.

DESDE
SOLO **43€** -TIK
AURRERA

72 OPERA DENBORALDIA
TEMPORADA DE ÓPERA




Sarrereren salmenta
Venta de entradas

W. A. Mozart

EL RAPTO EN EL SERRALLO

Urtarrilak/Enero '24

20, 23, 26, 29

 Euskalduna
Bilbao



Salbatzailea ala salbatua /
Salvador o salvado

ABA  | BILBAO
OPERA

PERODRI

JOYEROS



Colección Emperatriz

Síguenos en  @perodrijoyeros
Instagram

Gran Vía, 33 48009 Tel. 944161411 • BILBAO • Bidebarrieta, 7 48005 Tel. 944152368

BURGOS • LEÓN • MADRID • SANTANDER • VITORIA

www.perodri.es