

2021/2022

70 OPERA DENBORALDIA
TEMPORADA DE ÓPERA

#SomosMásABAO

TUTTO VERDI

G. Verdi

ALZIRA



ESTRENO EN BILBAO

ABAO | BILBAO
OPERA



PERODRI

JOYEROS



Colección Venus

Síguenos en  @perodrijoyeros
Instagram

Gran Vía, 33 48009 Tel. 944161411 • BILBAO • Bidebarrieta, 7 48005 Tel. 944152368
BURGOS • LEÓN • MADRID • SALAMANCA • SANTANDER • VITORIA

www.perodri.es

OPERA MEREZI DUZU / TE MERECEZ ÓPERA

2021/2022

70 OPERA DENBORALDIA
TEMPORADA DE ÓPERA

J. Offenbach

LES CONTES D'HOFFMANN

Urriak / Octubre '21
23, 25, 27, 29

Azaroak / Noviembre '21
1



P. Mascagni

CAVALLERIA RUSTICANA

R. Leoncavallo

PAGLIACCI

Azaroak / Noviembre '21
20, 23, 26, 29



W.A. Mozart

LA CLEMENZA DI TITO

Urtarrilak / Enero '22
22, 24, 26, 28, 31



E. Poulenc

LA VOIX HUMAINE

A. Zemlinsky

EINE FLORENTINISCHE TRAGÖDIE

Otsailak / Febrero '22
17, 19, 22, 25, 28

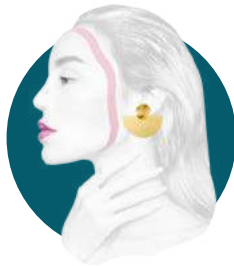


TUTTO VERDI

G. Verdi

ALZIRA

Apirilak / Abril '22
23, 25, 27, 30



G. Puccini

MADAMA BUTTERFLY

Maiatzak / Mayo '22
21, 24, 27, 30

Maiatzak / Mayo '22
28 OPERA BERRI



G. Rossini

EL CONCIERTO GIOVANNA D'ARCO / STABAT MATER

Apirilak / Abril '22
6



PATROCINADOR PRINCIPAL

Fundación
BBVA

MECENAS

Euskadi, auzolana, bien común



EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO



 **Bizkaia**
foru aldundia
diputación foral


Bilbao

PATROCINADOR

EL CORREO 
INFORMACIÓN CON **VALOR**

COLABORADORES



ASOCIADOS





ABAO | **BILBAO**
OPERA

JUNTA DIRECTIVA DE ABAO BILBAO OPERA

Presidente

Juan Carlos Matellanes Fariza

Vicepresidentes

José Antonio Isusi Ezcurdia

Javier Hernani Burzaco

Secretario

Guillermo Ibáñez Calle

Tesorera

M^a Victoria Mendía Lasa

Vocales

Jesús Urrutikoetxea Yurrebaso

M^a Ángeles Mata Merino

José M^a Bilbao Urquijo

EQUIPO DIRECTIVO

Directora de Gestión

M^a Luisa Molina Torija

Director Artístico

Cesidio Niño García

CRONOLOGÍA ÓPERAS VERDI

FECHA DE ESTRENO

TEATRO

Oberto, Conte di San Bonifacio*	17 nov. 1839	Scala, Milán
Un giorno di regno*	05 sep. 1840	Scala, Milán
Nabucco*	09 mar. 1842	Scala, Milán
I Lombardi alla Prima Crociata*	11 feb. 1843	Scala, Milán
Ernani*	09 mar. 1844	La Fenice, Venecia
I due Foscari*	03 nov. 1844	Argentina, Roma
Giovanna D'Arco*	15 feb. 1845	Scala, Milán
Alzira*	2 ago. 1845	San Carlo, Nápoles
Attila*	17 mar. 1846	La Fenice, Venecia
Macbeth	14 mar. 1847	Pergola, Florencia
I Masnadieri*	22 jul. 1847	Majesty's, Londres
Jérusalem (Rev de I Lombardi)*	26 nov. 1847	Opéra, París
Il Corsaro*	25 oct. 1848	Grande, Trieste
La battaglia di Legnano*	27 ene. 1849	Argentina, Roma
Luisa Miller*	08 dic. 1849	San Carlo, Nápoles
Stiffelio*	16 nov. 1850	Grande, Trieste
Rigoletto*	11 mar. 1851	La Fenice, Venecia
Il trovatore*	19 ene. 1853	Apollo, Roma
La traviata*	06 mar. 1853	La Fenice, Venecia
Les vêpres siciliennes*	13 jun. 1855	Opéra, París
I vespri siciliani	26 dic. 1856	Scala, Milán
Le trouvère	12 ene. 1857	Opéra, París
Simon Boccanegra	12 mar. 1857	La Fenice, Venecia
Aroldo (Rev Stiffelio)*	16 ago. 1857	Nuovo, Rimini
Un ballo in maschera*	17 feb. 1859	Apollo, Roma
La force du destin	10 nov. 1862	Impérial, S. Petersburgo
Macbeth (Rev)*	21 abr. 1865	Lyrique, París
Don Carlos (francés en 5 actos)*	11 mar. 1867	Opéra, París
La forza del destino*	27 feb. 1869	Scala, Milán
Aida*	24 dic. 1871	Opera, El Cairo
Simon Boccanegra (Rev)*	24 mar. 1881	Scala, Milán
Don Carlo (italiana en 4 actos)*	10 ene. 1884	Scala, Milán
Otello*	05 feb. 1887	Scala, Milán
Falstaff*	09 feb. 1893	Scala, Milán

Basado en Marcello Conati

Messa da Requiem	22 may. 1874	San Marcos, Milán
-------------------------	--------------	-------------------

* Óperas representadas en ABAO Bilbao Opera, dentro del Programa Tutto Verdi

COMITÉ DE HONOR TUTTO VERDI

Claudio Abbado †

Director de orquesta

Carlo Bergonzi †

Tenor

Riccardo Chailly

Director de orquesta

Dinko Fabris

Musicólogo

Iñaki Gabilondo

Periodista

Peter Gelb

Director del Metropolitan Opera House de Nueva York

Enrique Valentín Iglesias

Presidente del Consejo Iberoamericano para la productividad y la competitividad

Stéphane Lissner

Director de la Ópera Nacional de París

Federico Mayor Zaragoza

Presidente de la Fundación para una Cultura de Paz

Riccardo Muti

Director de la Orquesta Sinfónica de Chicago

Leo Nucci

Barítono

Pierluigi Petrobelli †

Director del Istituto Nazionale di Studi Verdiani

Giulietta Simionato †

Mezzosoprano

Mario Vargas Llosa

Escritor. Premio Nobel de Literatura 2010



III Ciclo de conferencias

Richard
Strauss
y sus poemas sinfónicos:
imágenes en música

Conferencias al piano por
Pedro Halffter Caro

27 de abril de 2022 · 19:30 h

Conferencia II
**Richard Strauss y la literatura:
*Don Quijote***

4 de mayo de 2022 · 19:30 h

Conferencia III
**Richard Strauss, imágenes en música:
*Sinfonía alpina***

Las conferencias se podrán seguir por *streaming* en
la web de Fundación BBVA



Imprescindible confirmar asistencia · Aforo limitado
musica@fbbva.es
www.contrapunto-fbbva.es

Fundación BBVA
Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10 · Madrid



LA ÓPERA INTERPRETADA DESDE LA GESTIÓN PATRIMONIAL

La perseverancia y la vida

La vida tiene mucho de perseverancia. De fijarte objetivos y no cejar en el empeño de cumplirlos. Suelen ser más suculentos, por difíciles que sean, aquellos que abarcan largos lapsos de tiempo. Parece que la inmediatez en la consecución, le quita cierto mérito a los mismos. Uno de los objetivos más ambiciosos de la ABAO de los últimos años, es este que concluye con la representación de *Alzira*, dentro del proyecto **Tutto Verdi**. Este proyecto cultural abierto y plurianual, recoge y profundiza la relación de ABAO con Verdi integrado por dos áreas: una artística que consiste en representar todas sus óperas en todas sus versiones desde la temporada 2006-07, y otra cultural con el desarrollo paralelo de actividades que permitan profundizar en el conocimiento del autor.

Dieciséis años dan para mucho. El mundo ha cambiado, hemos visto cosas que nunca hubiéramos imaginado, alteraciones globales de un calado inmenso. Una generación entera ha pasado por nuestras vidas y una pandemia a punto estuvo de acabar con este proyecto y con tantos otros.

Desde Fineco, tenemos claro que planificar y llevar a cabo el desarrollo de una correcta hoja de ruta es lo que te lleva al éxito. Mantener la calma, visualizar el objetivo a través de la niebla, y evitar los cambios bruscos son nuestros principales pilares a la hora de invertir y de asesorar a nuestros clientes. ¿Funciona? El tiempo es el principal valedor de este tipo de estrategias, y nuestros 38 años de vida y esta representación de *Alzira* son un claro ejemplo de ello.

Objetivos a largo plazo que contra viento y marea siguen su dirección inicial y llegan a puerto de la mejor forma posible. Esto es lo que van a presenciar hoy en la forma de una maravillosa obra que esconde una acera crítica contra el colonialismo.

¡Que disfruten de la ópera!

Pertseberantzia eta bizitza

Bizitzak asko dauka pertseberantziatik. Nork bere buruari helburuak jartzetik eta betetzeko ahaleginean amore ez emaketik. Gozoagoak izaten dira, zailak izan arren, denbora-tarte luzeak hartzen dituzten xedeak. Badirudi berehala betetzeak nolabaiteko merezimendua kentzen diela. ABAOren asmo handieneko helburuetako bat, azken urteotan, **Tutto Verdi** proiektuaren barruan *Alzira* opera eskainiz amaituko den hau da. Urte askoan garatutako kultur proiektu ireki honek ABAOk Verdirekin duen harremana jaso eta jorratu du, bi arlotan banatuta: batetik, artistikoa, 2006-07 denboralditik konpositorearen opera guztiak beren bertsio guztietan eskaini dituen; bestetik, kulturala, musikagilea hobeto ezagutu ahal izateko aldibereko jarduerak garatu dituena.

Hamasei urtean gauza asko gertatzen dira. Mundua aldatu egin da, inoiz irudikatuko ez genituzkeen gauzak ikusi ditugu, mundu-mailako aldaketa sakon-sakonak. Belaunaldi oso bat igaro da gure bizitzetatik, eta pandemia bat proiektu hau eta beste batzuk hondoratzeko zorian egon da.

Finecon, argi daukagu arrakastaren gakoa ibilbide-orri egokia planifikatzea eta garatzea dela. Lasaitasunari eustea, lainoan zehar xedea ikustea eta bat-bateko aldaketak saihestea dira gure funtsezko oinarriak inbertitzeko eta gure bezeroei aholku emateko orduan. Egokiak dira? Denbora da halako estrategien babesle nagusia, eta gure 38 urteek eta *Alzira* operaren emanaldi hau horren adibide garbia dira.

Epe luzerako helburuak, zailtasun orori aurre eginez beren hasierako norabideari jarraitzen diotenak eta helmugara ahalik eta ondoen iristen direnak. Horixe ikusiko duzue gaur kolonialismoaren aurkako kritika zorrotza dakarren obra zoragarri honetan gauzatuta.

Gozatu operaz!



TUTTO VERDI

G. Verdi

ALZIRA

Género	Ópera en un prólogo y dos actos
Música	Giuseppe Verdi (1813-1901)
Libreto	Salvadore Cammarano, basada en la obra de teatro <i>Alzire, ou les Américains</i> de Voltaire
Partitura	Edición crítica de Stefano Castelvechchi con la colaboración de J. Cheskin The University of Chicago Press y Casa Ricordi. Casa Ricordi S.r.l., Milán. Editores y Propietarios
Estreno	Teatro di San Carlo de Nápoles el 12 de agosto de 1845
Estreno en ABAO Bilbao Opera	Euskalduna Bilbao el 23 abril de 2022
Representación en ABAO Bilbao Opera	1.062 ^a , 1.063 ^a , 1.064 ^a , 1.065 ^a
De este título	1 ^a , 2 ^a , 3 ^a y 4 ^a representación del título
Representaciones	23, 25, 27, 30 de abril de 2022
Hora de inicio de las representaciones	23, 30 de abril: 19:00 25, 27 de abril: 19:30
Duración estimada	Acto I y Acto II: 1 h Pausa: 30 min Acto III: 40 min

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



FICHA ARTÍSTICA

Alzira	Carmen Solís
Zamoro	Sergio Escobar
Gusmano	Juan Jesús Rodríguez
Ataliba	David Legares
Alvaro	Josep Miquel Ramón
Ovando	Vicenç Esteve
Zuma	María Zapata*
Otumbo	Gerardo López
Orquesta	BilbaoSinfonietta
Coro	Coro de Ópera de Bilbao
Director musical	Daniel Oren
Asistente director musical	Pedro Bartolomé
Director de escena e iluminación	Jean Pierre Gamarra*
Asistente de iluminación	Luis Baglietto*
Escenografía y vestuario	Lorenzo Albani*
Director del coro	Boris Dujin
Director de banda interna	Pedro Bartolomé
Maestra repetidora	Itziar Barrredo
Maestro repetidor	Iñaki Belasco
Coproducción	ABAO Bilbao Opera Gran Teatro Nacional de Perú Opéra Royal de Wallonie

*Debuta en ABAO Bilbao Opera

**Industriaren etorkizuna eraikitzen dugu
Euskadin trantsizio energetiko iraunkor
batean oinarrituta**

**Construimos el futuro de la industria
en Euskadi sobre una transición
energética sostenible**



Petronor

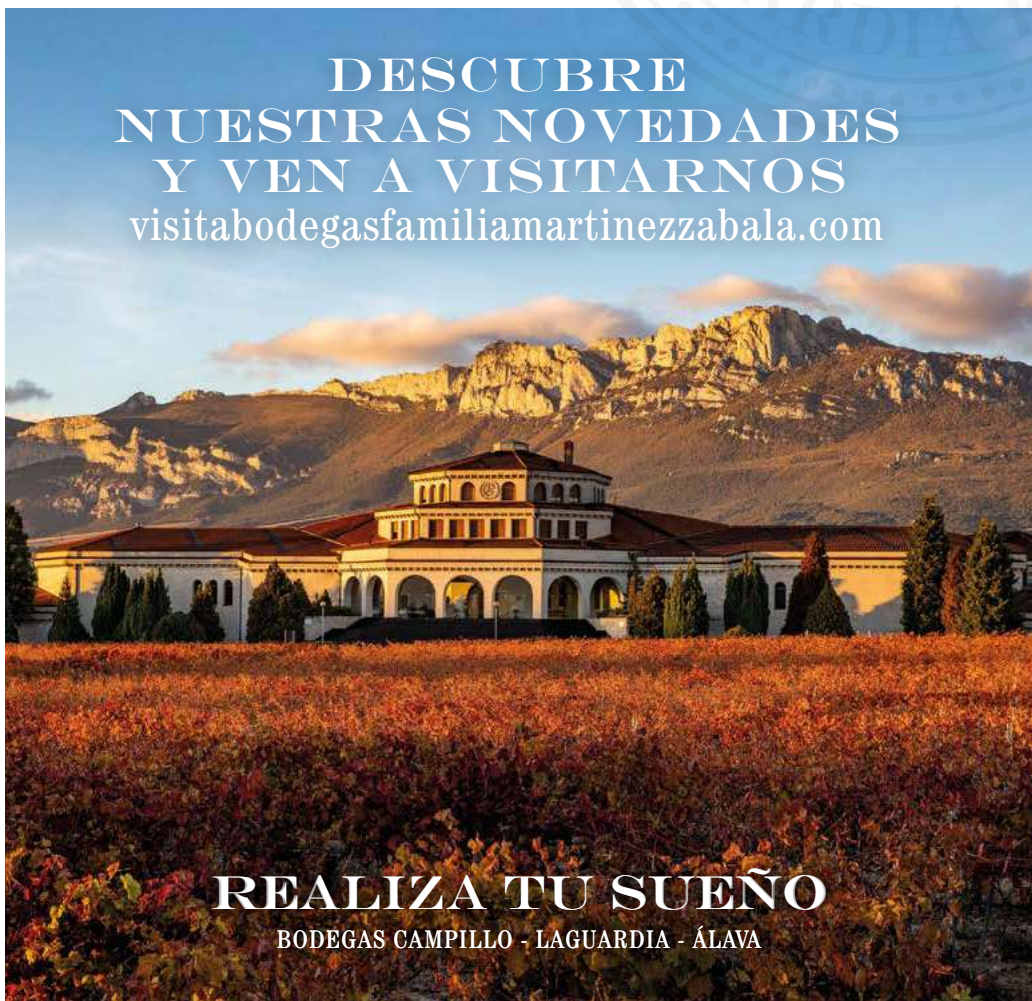
www.petronor.eus

FICHA TÉCNICA

Jefe de producción	Cesidio Niño
Dirección técnica y maquinaria escénica	Proscenio, S.L.
Asistente artístico	Pablo Romero
Asistente producción y jefe figuración	Alberto Sedano
Jefa de regiduría y coordinadora musical del escenario	Ainhoa Barredo
Regidora	Oihana Barandiarán
Regidor de luces	Jabier Bergara
Jefe de maquinaria	Mario Pastoressa
Jefe de iluminación	Kepa Arechaga Pérez
Jefe de utilería	Javier Berrojalbiz
Peluquería, caracterización y posticería	Alicia Suárez
Vestuario, zapatería, complementos y utilería	ABAO Bilbao Opera Gran Teatro Nacional de Perú Opéra Royal de Wallonie
Iluminación	Tarima, S.L. / ABAO Bilbao Opera
Audiovisuales	Tarima, S.L.
Sobretitulación	Itziar Maiz, Aitziber Aretxederra

Bodegas Campillo

DESCUBRE
NUESTRAS NOVEDADES
Y VEN A VISITARNOS
visitabodegasfiliamartinezzabala.com



REALIZA TU SUEÑO
BODEGAS CAMPILLO - LAGUARDIA - ÁLAVA

BODEGASCAMPILLO.COM



WINE MODERATION
4/17 de 1/1/19
El vino solo se disfruta con moderación

Una bodega de



FAMILIA
MARTÍNEZ
ZABALA



SINOPSIS

En su guerra con los conquistadores, Otumbo y sus guerreros han capturado a Álvaro, el gobernador español. Están a punto de ejecutarlo cuando aparece Zamoro. Es el líder de su tribu y lo habían dado por muerto, pero ha logrado sobrevivir a duras penas a los duros tormentos que le había infligido el hijo de Álvaro, Guzmán. A pesar de ello, da muestras de su magnanimidad y permite que el gobernador pueda irse indemne. Otumbo informa de que la prometida de Zamoro, Alzira, ha sido hecha prisionera en Lima junto con su padre, Ataliba. Zamoro parte con la intención de poder rescatarlos y vengarse de los españoles.

En Lima, Álvaro confía el puesto de gobernador a su propio hijo, Guzmán, que quiere hacer la paz con los incas y confía en sellar el pacto casándose con Alzira, a la que ama. Pero el corazón de Alzira sigue latiendo únicamente por Zamoro, y ni siquiera su padre puede convencerla de que cambie de opinión. Entretanto, Zamoro ha conseguido entrar en el palacio, pero el alegre reencuentro de los amantes se ve interrumpido por Guzmán, que toma como prisionero a Zamoro y, al hacerlo, incumple las cláusulas del tratado de paz que se había acordado. De

SINOPSISIA

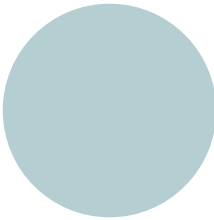
Konkistatzaileen aurkako gerran, Otumbok eta bere gudariek Álvaro gobernadore espainiarra harrapatuko dute. Hura hiltzear direla, Zamoro agertuko da. Tribuko buruzagia zendutzat zuten, baina, nola edo hala, Álvarooren seme Guzmánek eragindako torturetatik bizirik ateratzea lortu zuen. Halere, bere eskuzabaltasunaren erakusle, gobernadoreari onik joaten utziko dio. Otumbok aditzera emango du Zamoroaren andregai Alzira preso hartu dutela, Liman, aita Atalibarekin batera. Zamoro hara abiatuko da, haiek erreskatzeko eta espainiarrei mendeku hartzeko asmoz.

Liman, Álvaro gobernadore-kargua Guzmán semearen esku utzi du. Hark bakea egin nahiko du inkekin, eta, Alzira maitarekin ezkontuta, ituna sinatu. Baina Alziraren bihotzak Zamoro besterik ez du maite, eta aitak ere ez du iritiz aldaraziko. Bitartean, Zamorok jauregian sartzea lortu, eta Guzmánek maitaleak ikusiko ditu. Zamoro preso hartuta, hitzarturiko itunaren baldintzak hautsiko ditu. Belauniko, Álvaro inkaren bizia salbatzeko eskatuko dio semeari, hari berea zor diolako, baina Guzmánek ez du keinurik txikiena ere egingo. Oste inkak hirira hurbiltzen ari direla entzutean, orduan erabakiko du

SYNOPSIS


In their war against the conquerors, Otumbo and his warriors have captured Alvaro, the Spanish governor. They are about to execute him when Zamoro appears. He is the leader of his tribe and everyone believed him to be dead but he has barely managed to survive the harsh torments inflicted by Alvaro's son, Gusmano. Despite this, he shows his magnanimity and lets the governor go unharmed. Otumbo reports that Zamoro's fiancée, Alzira, is being held captive in Lima together with her father, Ataliba. Zamoro departs with the intention of rescuing them and taking revenge on the Spaniards.

In Lima, Alvaro entrusts the governorship to his own son, Gusmano, who wants to make peace with the Incas and hopes to seal the deal by marrying Alzira, who he loves. But Alzira's heart still beats for Zamoro, and not even her father can convince her to change her mind. Meanwhile, Zamoro has managed to enter the palace, but the joyful reunion of the lovers is interrupted by Gusmano, who takes Zamoro prisoner and, in doing so, breaks the terms of the peace treaty which had been concluded. On his knees, Alvaro begs his own son to save



rodillas, Álvaro implora a su propio hijo que salve la vida del inca, a quien debe la vida, pero Guzmán se muestra impertérrito. Sólo cuando le informan de que tropas incas están aproximándose a la ciudad decide liberar a Zamoro y expiar la culpa de su padre. Los dos rivales volverán a encontrarse en el campo de batalla.

Los españoles han diezmado al ejército inca y Zamoro será quemado al amanecer. Alzira suplica que le salven la vida y Guzmán le dice que, si accede a casarse con él, Zamoro será liberado. Apesadumbrada, Alzira acepta a duras penas el ofrecimiento. Entretanto Otumbo ha sobornado a los guardias de la prisión, lo que le permite a Zamoro escapar, pero cuando se entera de que Alzira y Guzmán van a casarse, regresa inmediatamente a Lima, donde, disfrazado con un uniforme español, se mezcla con los invitados a la boda. Logra llegar hasta Guzmán y le asesta una puñalada en el pecho. Mientras yace moribundo, Guzmán recuerda su fe cristiana y no sólo perdona a Zamoro, sino que también favorece su unión con Alzira. Con sus últimas fuerzas implora a Álvaro que le dé su bendición y, a renglón seguido, muere.



Zamoro aske uztea eta aitaren errua garbitzea. Etsai biak gudu-zelaian elkartuko dira berriro.

Espainiarrek inken armada ahuldu eta Zamoro goizean erretzea erabakiko dute. Alzirak bizia barkatzeko eskatuko dio Guzmáni, eta baietz erantzungo dio: bera-ekin ezkontzen bada, Zamoro aske utziko du. Atsekabeturik, Alzirak gogoz kontra onartuko du eskaintza. Bitartean, espetxeko zaindariak erosirik, Otumbok ihes egiten lagunduko dio Zamorori, baina Alzira eta Guzmán ezkondu egingo direla jakitean, berehala itzuliko da Limara, uniforme espainiarra soinean, ezkontzako gonbidatuen artean ezkutatzeko. Guzmánengana iristea lortu, eta labankada sartuko dio bularrean. Hilzorian datzalarik, Guzmánek, kristau-fedea gogoan, Zamorori barkatu eta Alzirekin ezkontzea baimenduko dio. Bere azken hatsean, hil aurretik, Álvaroi bedeinkapena eman diezaion eskatuko dio.

the Inca's life, as he owes him his life, but Gusmano seems to be undaunted. Only when he is informed that the Inca troops are approaching the city, he decides to free Zamoro and atone for his father's guilt. The two rivals will meet again on the battlefield.

The Spaniards have decimated the Inca army and Zamoro will be burnt at the stake at dawn. Alzira begs Gusmano to spare his life and he says that if she agrees to marry him, Zamoro will be freed. Distressed, Alzira reluctantly accepts the offer. In the meantime, Otumbo has bribed the prison guards, which enables Zamoro to escape, but when he learns that Alzira and Gusmano are to be married, he immediately returns to Lima, where, dressed in a Spanish uniform, he mingles with the wedding guests. He manages to reach Gusmano and stabs him in the chest. While he lies, dying, Gusmano remembers his Christian faith and not only forgives Zamoro, but also blesses his union with Alzira. With his last strength, he begs Alvaro to give him his blessing and then he dies.



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.

idealista

todo es mejor con música

orgullosa mecenas de la ABAO

LA MALHADADA *ALZIRA* DE VERDI

EL ENCARGO DE LA ÓPERA Y SU LIBRETO

En marzo de 1844, Verdi recibió una propuesta para escribir una nueva ópera para el Teatro di San Carlo de Nápoles. El 21 de marzo respondió desde Milán a Vincenzo Flauto, administrador de los Teatros Reales de Nápoles:

È vero: il vantaggio di scrivere un'opera sulla poesia del riputato poeta Sig.r Cammarano, e con quelli esecutori, e la riputazione che aggiunge a qualsiasi meritevole compositore il Teatro Massimo fanno sì che io non esito punto ad accettare l'offerta ch'Ella mi fa.



Figurín de Filippo del Buono para la soprano Eugenia Tadolini, primera intérprete del personaje de Alzira

Es cierto: la ventaja de escribir una ópera sobre la poesía del reputado poeta Sr. Cammarano, y con esos intérpretes, y la reputación que añade a cualquier compositor de mérito el Teatro Massimo me hacen no dudar lo más mínimo de aceptar la oferta que usted me hace.

El compositor, sin embargo, seguía especificando una serie de condiciones: fundamentalmente, la considerable suma de 550 napoleones de oro, así como la exigencia de que los cantantes habría de elegirlos él mismo: «*dall'Elenco della compagnia i cantanti a mia scelta sempreché in quest'Elenco vi sieno compresi la Tadolini, Fraschini, e Coletti*» («del elenco de la compañía los cantantes que yo elija, siempre y cuando formen parte de este elenco la Tadolini, Fraschini y Coletti»).



Estaba claro desde el principio que Verdi era muy consciente de la importancia de este encargo: Nápoles, entonces capital del Reino de las Dos Sicilias, era el principal centro de la Italia meridional y un bastión musical que él no había aún abordado. En virtud de la larga y gloriosa historia musical de su ciudad, los napolitanos sentían –acertada o equivocada-

mente– que se hallaban en el centro de la vida operística europea. El Teatro di San Carlo podía contar con una orquesta y una compañía de cantantes de primera fila y enorgullecerse de un pasado reciente que incluía estrenos de obras de éxito de Rossini y Donizetti. Además, en la época de la propuesta de Flauto a Verdi, el poeta residente del teatro era Salvatore Cammarano (1801-1852), que era entonces el más famoso de los libretistas italianos. Un encargo del Teatro di San Carlo constituía, por tanto, un desafío para Verdi, así como un paso importante en su carrera como compositor de ópera.

Por otro lado, la carta de Verdi muestra qué consciente era de su propia reputación al alza. Merece la pena recordar que para entonces Verdi había llevado a los escenarios otras siete óperas, entre ellas *Nabucco* (Milán, Teatro alla Scala, 1842). Dado su éxito en los teatros del norte de Italia, podía negociar desde una posición de cierta fuerza, lo que explica los altos honorarios que pidió en un principio, así como su insistencia en la elección de los cantantes (un aspecto en el que, no sin dificultades, acabaría saliendo con la suya).

Las negociaciones para *Alzira* prosiguieron al menos hasta julio de 1844, y entretanto se implicó también en ellas Giovanni Ricordi, el editor de Verdi. De documentos posteriores pueden deducirse varios elementos del contrato final (que parece no haberse conservado): la ópera se estrenaría en junio de 1845, el libreto habría de enviarse a Verdi al menos cuatro meses antes del estreno y él conservaba el derecho de elegir el reparto de entre los cantantes que tenía contratados el teatro. A mediados de febrero, el compositor empezó, de hecho,

a recibir poesía de Cammarano; pasaría, sin embargo, una considerable cantidad de tiempo antes de que Verdi empezara a componer la música para *Alzira*, mientras que, por una serie de razones, el estreno de la ópera acabaría posponiéndose de junio a agosto de 1845. En el año que transcurrió entre la firma del contrato y el estreno, el San Carlo llevó a escena su segunda reposición de una ópera de Verdi (la primera había sido *Oberto* en 1841): en febrero de 1845, los napolitanos dispensaron una calurosa acogida a *I due Foscari*, que se había estrenado en Roma tres meses antes.

Iniciada con *Alzira*, la colaboración de Verdi con **Salvadore Cammarano** habría de resultar fructífera, produciendo en años posteriores *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller* e *Il trovatore*. Como poeta residente y director de escena de los Teatros Reales de Nápoles, Cammarano había conseguido allí un gran reconocimiento como autor de libretos para obras de éxito, como *Lucia di Lammermoor* (1835) de Donizetti. Verdi confió claramente en



El libretista Salvadore Cammarano (1801-1852)

la experiencia de Cammarano desde el comienzo mismo: aceptó la fuente propuesta por el poeta para el tema de la ópera –la tragedia frecuentemente interpretada *Alzire, ou Les Américains* (1736) de Voltaire–, ofreció tan solo unas pocas sugerencias para el plan global del libreto y, aparentemente, no tuvo intervenciones importantes en cuestiones de detalle mientras Cammarano estaba escribiendo los versos.

Voltaire (1694-1778) había sido no sólo uno de los más destacados *philosophes* de la Ilustración, sino también un famoso dramaturgo. Sus tragedias gozaron de un éxito extraordinario en Francia y en Italia, donde se representaron e imprimieron regularmente durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Se sitúa quizá sólo por detrás de Shakespeare como proveedor de fuentes literarias para la ópera (más de setenta óperas se basan tan solo en sus tragedias, entre ellas las obras maestras de Rossini *Tancredi* y *Semiramide*). Aunque *Alzira* es la única ópera de Verdi basada en Voltaire, está claro que los dos hombres de teatro tenían muchas cosas en común: a ambos les preocupaba principalmente el efecto dramático y les gustaban mucho las situaciones de conflicto (a menudo entre pueblos o religiones), así como los momentos de expansión lírica. Además, ambos detestaban la opresión y la intolerancia religiosa, otra probable razón por la que Verdi mostró su disposición a trabajar en una ópera basada en *Alzire*. *Alzire* de Voltaire está ambientada en Perú en el siglo XVI, en medio del conflicto entre los invasores españoles y los incas nativos (que aparecen mencionados indistintamente en el libreto de Cammarano como «americanos», «incas» o

«peruanos»). La obra se presta a diversas interpretaciones, ya que la supuesta exaltación del cristianismo se yuxtapone incómodamente a una severa crítica al colonialismo y de la supuesta superioridad moral y humana de los europeos. En más de una ocasión, el *philosophe* sugiere que los verdaderos bárbaros son los invasores. Deja esto claro de forma tajante durante la «conversión» más extraordinaria de la obra, cuando el moribundo gobernador español, Gusman –el villano hasta entonces en todo momento– perdona al guerrero inca Zamore: tan solo al final el opresor aprende la compasión humana que había mostrado el *sauvage* desde el principio mismo (la historia comienza con un acto similar de clemencia por parte de Zamore). Lo que hace que la acción de Gusman resulte sospechosa es que es muy poco probable que se produzca hasta que es herido fatalmente por Zamore. Su acto de perdón podría entenderse, por tanto, como un intento de rescatar una vida malvada en el último momento por medio de una hermosa muerte, concediéndose una fama póstuma mejor y un lugar en el cielo. (En la ópera de Verdi, la apertura de las puertas del cielo viene sugerida por los acordes suavemente ondulantes del arpa en el acompañamiento orquestal de los últimos momentos de Gusmano.)

Resulta interesante que el libreto presentado por Cammarano al principal teatro de la «*cristianissima*» (y muy represiva) corte de Nápoles conserve parte de la riqueza de significado de la tragedia, parte de sus elementos ideológicamente perturbadores, y lo hace en mayor medida de lo que suelen admitir los comentaristas modernos. Aunque se pierden algunas de las complejidades de la discusión sobre la civilización,

su argumento no se altera en la ópera de modos que pondrían fuertemente en entredicho su mensaje ideológico. Si acaso, al hacer de Alvaro un papel secundario (*basso comprimario*), Cammarano rebajó el grado de énfasis que se ponía en el aspecto más positivo e ilustrado de los invasores cristianos, encarnados en el Alvarès de Voltaire. (Alvarès/Alvaro, que al principio de la historia es el gobernador español de Perú, muestra una actitud muy compasiva y paternalista hacia el pueblo indígena; su hijo y sucesor Gusman/Gusmano personifica la actitud opuesta, cruel e intransigente.) Al nivel más concreto del detalle textual, el contenido polémico de la fuente francesa asoma en varios pasajes del libreto.

En la primera escena de la tragedia de Voltaire, el español Alvarès recuerda las palabras que había pronunciado el inca Zamore cuando le salvó la vida:

*Vivés, aux malheureux servés longtems
de pere.
Qu'un peuple de Tyrans, qui veut nous
enchaîner,
Par cet exemple un jour apprenne à
pardonner.
Allés, la grandeur d'ame est du moins le
partage
Du Peuple infortuné qu'ils ont nommé
sauvage.*

Vive, sé largo tiempo padre de los desdichados.
Que un pueblo de tiranos que quiere encadenarnos aprenda un día a perdonar gracias a este ejemplo.
Vete, la grandeza de espíritu es al menos el legado del pueblo desventurado que han llamado salvaje.

En el «Prólogo» de Cammarano (primer acto de la partitura de Verdi, véase *infra*),

este pasaje se convierte en la siguiente alocución de Zamoro:

Vivi [...]

Fra' tuoi

*Ritorna, o vecchio, ed a color, che noi
Chiaman selvaggi, narra
Che ti donò la vita
Un selvaggio.
Vive. [...]*

Regresa

con los tuyos, viejo, y cuenta a esos
que nos llaman salvajes
que te regaló la vida
un salvaje.

De nuevo, en la primera escena de Alzire,
Alvarès advierte a su hijo Gusman:

*Nous, & d'or & de sang toujours insati-
ables,
[...] nous sommes les Barbares*

*Nosotros, siempre insaciables de oro y
de sangre
[...] somos los bárbaros*

mientras que, en el segundo acto de la
tragedia, Zamore llama a los españoles

*[...] ces Tyrans cruels,
Monstres désalterés dans le sang de
Mortels*

*[...] estos tiranos cruels,
monstruos que sacian su sed con la
sangre de mortales*

Estas palabras encuentran reflejo en el
libreto de Cammarano. En el prólogo,
Zamoro recuerda cómo fue abandonado
casi muerto por quienes lo habían tortura-
do por orden de Gusmano, y sigue co-
mentando irónicamente: «*E i barbari siam
noi!*» («¡Y los bárbaros somos nosotros!»).

Luego se une a otros incas para amenazar
a los invasores:

*Quei crudi tremino, quegli oppressori
D'oro, e di sangue avidi mostri!*

¡Tiemblen esos crueles, esos opresores,
monstruos ávidos de oro y de sangre!

De hecho, el aspecto cruel de los «salva-
jes», tal y como aparecen retratados en
sus belicosas exclamaciones, no es muy
diferente del que muestran sus homólo-
gos españoles en pasajes similares. Da-
dos todos estos elementos del libreto de
Cammarano, resulta interesante que las
que parecen haber sido en su texto inter-
venciones de los famosamente implaca-
bles censores napolitanos no debilitaron
sus implicaciones políticas o religiosas,
sino que simplemente abordaban preocu-
paciones léxicas superficiales.



Figurín para el personaje de Zamore
de la *Alzire* de Voltaire

Hay que señalar también que, en su li-
breto para Verdi, Cammarano introduce
elementos que no habría permitido el
enfoque clasicista de la dramaturgia por
parte de Voltaire: un asesinato que se

produce a la vista de los espectadores (en la tragedia sucede fuera de escena y lo cuenta un testigo), y un prólogo que muestra hechos que sucedieron algún tiempo antes que los de la acción principal, rompiendo de este modo la «unidad de tiempo» canónica en virtud de la cual se supone que la acción de una obra se desarrolla íntegramente en el lapso de veinticuatro horas. La descripción de Cammarano de «prólogo» en vez de «acto» resulta explicable en parte por este despliegue de acontecimientos anteriores, y en parte por la relativa brevedad de su texto, que se traduce en tan solo dos números musicales. (Para la lista completa de números musicales de *Alzira*, véase, por favor, la tabla al final del artículo) Cammarano identificó, por tanto, las tres divisiones principales de su libreto como «Prologo», «Atto Primo» y «Atto Secondo»; por otro lado, Verdi se



Manuscrito del coro inicial del segundo acto de *Alzira*

refirió sistemáticamente a estas mismas tres divisiones como Actos I, II y III, y a partir de ahora será su designación la que adoptaré en todos los casos. Finalmente, al reducir esencialmente los principales personajes de la historia a *Alzira*, Zamoro y Gusmano, Cammarano se ajustó a un modelo muy habitual del *melodramma* italiano de la época, de acuerdo con el cual (según la ocurrencia que suele atribuirse a George Bernard Shaw) todas las óperas italianas tienen la misma trama: la soprano y el tenor quieren hacer el amor, pero el barítono se interpone entre ellos.

COMPOSICIÓN Y ESTRENO

Como hemos visto, Cammarano había empezado a enviar a Verdi partes del libreto de *Alzira* a mediados de febrero de 1845; el compositor, sin embargo, esbozó la mayor parte de la ópera en alrededor de un mes, durante la segunda mitad de mayo y la primera mitad de junio de ese año. Aún con el objetivo de estrenar la ópera el 20 de julio, Verdi llegó a Nápoles el 26 de junio. Su popularidad no había dejado de crecer en la ciudad, gracias especialmente al éxito de las reposiciones de sus obras. Además, el público aguardaba expectante el estreno de *Alzira*, la primera ópera compuesta expresamente por Verdi para Nápoles, una sensación que debió de intensificarse por los diversos retrasos en el calendario de la producción. De resultas de ello, la respuesta popular tras la llegada del músico fue verdaderamente extraordinaria: los napolitanos, seguros de que Verdi asistiría a la representación de su *I due Foscari*, atestaron el Teatro di San Carlo y lo aclamaron. Tras recibir de Cammarano la última parte del libreto, Verdi completó en Nápoles la composición de la ópera el 10 de julio.

Para ser más preciso, terminó de escribir lo que los estudiosos llaman la «partitura en esqueleto» de la ópera. Esto es, había escrito todas las partes vocales, incluido el texto que había de cantarse, la línea del bajo en todo momento (más o menos lo que acabarían tocando los violonchelos y contrabajos) y una serie de indicaciones para otras partes instrumentales, dejando en blanco todos los huecos que habrían de acoger el resto de la orquestación. Verdi volvería sobre las mismas páginas en una segunda fase, como era su costumbre, con el fin de completar la orquestación que faltaba. Entretanto, los copistas del teatro extraerían las partes vocales de la partitura en esqueleto, con objeto de que los cantantes pudieran empezar a estudiarlas y ensayar al piano, antes incluso de que estuviera terminada la orquestación. Verdi tenía la «composición» de la ópera por básicamente terminada antes de esta última fase (resulta significativo que hubiera planeado ocuparse de la orquestación de *Alzira* en menos de una semana): en sus palabras del 12 de julio, «*Alzira è terminata nella composizione, manca il solo istromentale*» («la composición de *Alzira* está terminada, falta tan solo la instrumentación»). Quizá merezca la pena añadir que un sistema así (el compositor comienza a escribir la música antes de haber visto todo el texto de libreto, que va recibiendo fragmentariamente; las partes individuales para los cantantes se copian antes de que esté finalizada la orquestación) está muy lejos de ser una mera idiosincrasia de Verdi: también fue el adoptado, por ejemplo, por Handel, Mozart y Rossini, y no es más que el reflejo práctico de la velocidad vertiginosa a la que se componían y producían las óperas en la época. El orden en que se componían las partes, por otro lado, constituye un claro indicativo de una cultura

musical que estaba fuertemente orientada hacia la melodía y dominada por la voz.



El poeta, traductor y libretista
Andrea Maffei (1798-1885)

El 30 de julio, Verdi pudo escribir a su amigo, el poeta **Andrea Maffei**, que había completado la orquestación de *Alzira*, mientras que los cantantes habían empezado los ensayos (con piano) de la ópera. La carta revela su actitud hacia *Alzira* en esta época, una mezcla de supuesta indiferencia y esperanzas mal ocultadas: «*Non saprei dare alcun giudizio di questa mia opera, perché l'ho fatta quasi senza accorgermene e senza fatica: per cui, se anche cadesse me ne dorrebbe poco... Ma sta tranquillo che fiasco non farà. I cantanti la cantano volentieri, e qualcosa di tollerabile ci deve essere*» («No sabría emitir ningún juicio sobre mi ópera, porque la he escrito casi sin darme cuenta de ello y sin esfuerzo: por ello me dolería poco aun cuando fracasase... Pero estate tranquilo, que no será un fiasco. Los cantantes la cantan con gusto y debe de contener algo de tolerable»). Esta actitud tiene probablemente tanto que ver con la percepción de la obra

por parte de Verdi como con la situación que encontró en Nápoles. Tranquilizado por la calurosa acogida que le habían dispensado, Verdi se sentía razonablemente confiado sobre el favor general del público napolitano. Preveía, sin embargo, que la prensa estuviera preparándose para atacarlo: sentía que su animadversión estaba creciendo como consecuencia de los «*emolumenti mensili*» («emolumentos mensuales») que defendía que estaba pagando a los periodistas la soprano Anna Bishop, que él había desdeñado a fin de favorecer a Tadolini.

Los ensayos orquestales empezaron el 2 de agosto, una semana antes de la fecha prevista para el estreno. Verdi estaba entusiasmado con la orquesta y el sentimiento fue mutuo: después del ensayo general, parece ser que los músicos acompañaron, jubilosos, al compositor hasta su residencia napolitana. Sólo en



Manuscrito de la Sinfonía inicial de *Alzira*

Figurín de Filippo del Buono para la soprano Eugenia Tadolini, el tenor Gaetano Fraschini y el barítono Filippo Coletti, los elegidos por Verdi para el estreno de *Alzira*

los ultimísimos días antes del estreno compuso Verdi la *Sinfonia* (la obertura) para *Alzira*. Que la *Sinfonia* fuera la última pieza compuesta no reviste en sí mismo ninguna relevancia especial, sino que se trataba más bien de un hecho habitual en la práctica teatral de los siglos XVIII y XIX. (La frase que leemos con frecuencia en los testimonios de las primeras producciones de las óperas –«la noche del estreno, los miembros de la orquesta tocaron la obertura con partituras cuya tinta estaba aún húmeda»– es, por supuesto, una exageración, pero en muchos casos apenas lo es.) Más notable resulta que la pieza instrumental introductoria fuera el resultado de una petición tardía por parte de la dirección del teatro, quizá cuando quedó claro que *Alzira* era bastante corta, y que Verdi recibiera un pago adicional por ella, además de los sustanciales honorarios acordados inicialmente para la composición de la ópera.

Otro componente de la producción se preparó también en el último minuto: el escenógrafo Angelo Belloni y sus ayudantes trabajaron frenéticamente para terminar de pintar cinco nuevos decorados. Está claro que no empezaron a pintar hasta alrededor del 2 de agosto (cuando comenzaron también los ensayos orquestales, como hemos visto). Pero el trabajo requirió diez días, por lo que, una vez más, el estreno, fijado entonces para el 9 de agosto, hubo de posponerse.

El estreno de *Alzira* se celebró finalmente el 12 de agosto de 1845. Los principales papeles los cantaron los mismos cantantes en los que había insistido Verdi desde sus primeras negociaciones con el teatro: la soprano Eugenia Tadolini (*Alzira*), el tenor Gaetano Fraschini (*Zamoro*) y el barítono Filippo Coletti (*Gusmano*). El público dis-

pensó a la obra una acogida ambivalente –aplausos, silbidos e incluso altercados en la sala–, reaccionando en el estreno de un modo que refleja de alguna manera los sentimientos contrapuestos que albergaba el propio Verdi los días anteriores. Aunque es cierto que el estreno de *Alzira* no fue un fiasco, apenas conoció algo más que un éxito limitado, pero este dio a Verdi algunas esperanzas sobre el futuro de la ópera. En cartas escritas después del estreno, subrayó que, a pesar de un público extremadamente exigente y de la presencia de facciones contrarias, *Alzira* había sido aplaudida: era más eficaz que su *I due Foscari*, su éxito crecería con seguridad en las noches sucesivas, acabaría encontrando un lugar en el repertorio y «*farà il giro delle altre sorelle*» («saldrá de gira como sus hermanas»). Pero el curso de las siguientes representaciones habría de desilusionar al compositor: varias críticas dan fe de la creciente indiferencia o del descontento del público napolitano hacia *Alzira*, hasta tal punto que en la cuarta o quinta noche el único pasaje de la ópera que seguía aplaudiéndose era «*Nell'astro che più fulgido*» («En el astro que más resplandeciente»), la *cabaletta* (sección final) de la *Cavatina* de *Alzira* (núm. 5).

Los críticos napolitanos alabaron tanto la tragedia de Voltaire como el libreto de Cammarano y culparon a Verdi de no sacar todo el partido del texto. El final del último acto les pareció demasiado largo, por ejemplo, y criticaron especialmente al compositor por las numerosas repeticiones en la parte del moribundo Gusmano. Tanto la inventiva vocal como la instrumentación en *Alzira* eran, a ojos de los críticos napolitanos, generalmente desafortunadas. Es probable que uno de los motivos de esta pobre acogida fuera el

carácter a menudo abrupto y *declamatorio* de la escritura vocal de Verdi: los críticos napolitanos compararon expresamente este «declamato» con un estilo anterior, idealizado, descrito nostálgicamente como «*bel canto*» y percibido con orgullo casi como una gloria local. (Merece la pena detenerse un momento para señalar que, mientras que «*bel canto*» hace referencia a la gran tradición del canto italiano hasta Rossini, Bellini y Donizetti –una tradición que ponía el énfasis en la belleza del sonido y el control de la respiración en pasajes lentos, cantables, y agilidad en pasajes más rápidos y floridos–, la expresión «*bel canto*» es una acuñación tardía, a partir de la década de 1840 en concreto, la época de *Alzira*, un concepto en gran medida retrospectivo que se contrapuso polémicamente al estilo de canto emergente, enérgico y declamatorio, que se percibió como un peligro para esa gran tradición.) Un poema anónimo que circuló por los cafés napolitanos «informaba» a Verdi de que en el San Carlo –un teatro utilizado por Mercadante, Pacini y Bellini– «*si vuol melodia [...] non cantaccio da per dervi il fiato*» («se quiere melodía [...] no un cantezuelo que te deja sin aliento»). No resulta sorprendente que la parte de la ópera que los cada vez más desafectos napolitanos siguieron aplaudiendo fuera su conspicuo episodio de «*coloratura*» (pasajes virtuosísticos): la ya mencionada *cabaletta* «*Nell'astro che più fulgido*», que Verdi había creado a la medida de los talentos de su *prima donna*, Eugenia Tadolini, una gran soprano donizettiana. (Tadolini había estrenado los papeles protagonistas de *Linda di Chamounix* (1842) y *Maria di Rohan* (1843) de Donizetti).

Por otro lado, las primeras voces en defensa de Verdi (como las opiniones pu-

blicadas en la Revista teatral de Roma) resumían su experiencia napolitana desde un punto de vista probablemente más cercano al del compositor, e incluían una supuesta debilidad en el libreto y en la actuación de los cantantes, tensiones con la dirección del Teatro di San Carlo y la presencia en Nápoles de facciones que le eran hostiles. Puede que hubiera también algo de verdad en otra afirmación, relacionada en este caso con la actitud defensiva de algunos napolitanos hacia un compositor procedente del norte de Italia. En efecto, tal y como confirma una observación posterior de Verdi, cuando abandonó Nápoles el 21 de agosto de 1845, el compositor estaba menos dolido por el éxito limitado de su ópera que por la «*infinità di pettegolezzi*» («infinidad de chismorreos») y el ambiente un tanto hostil que se había creado a su alrededor.

FORTUNAS E INFORTUNIOS DE ALZIRA

A pesar de las esperanzas iniciales de Verdi, *Alzira* no siguió los pasos de sus hermanas más afortunadas. No obstante, la ópera sí que permaneció en el repertorio del Teatro di San Carlo durante unos meses (además del estreno, hubo catorce representaciones completas y cinco parciales antes del final del año), y entre 1845 y 1858 se representó en otros trece teatros de Europa y Sudamérica. Estas representaciones tuvieron como escenario ciudades importantes como Roma, Lisboa, Venecia, Barcelona, Turín y Milán. Las reacciones que suscitó la obra siguieron siendo contrapuestas. Cuando escribió a Verdi sobre el moderado éxito de la ópera en su primera reposición (Roma, octubre de 1845), el libretista Jacopo Ferretti había sugerido algunas posibles mejoras.

El compositor contestó:

Vi sono ben grato delle notizie che mi date di quella sventurata Alzira, e più dei suggerimenti che vi degnate farmi. Io pure a Napoli, prima d'andare in iscena, vidi queste mancanze, e non potete immaginarvi quanto vi ho studiato! Il male è nelle viscere e, ritoccano, non si farebbe che peggio. [...] Speravo che la sinfonia e l'ultimo finale rivendicassero in gran parte i difetti del resto dell'opera, e vedo che a Roma mi sono mancati...

Le estoy muy agradecido por las noticias que me da sobre esa malhadada Alzira, y más aún por las sugerencias que se digna en hacerme. Yo vi también en Nápoles, antes de que subiera a escena, estas carencias, ¡y no puede imaginarse cuánto he pensado sobre ellas! El problema está en las tripas y retocarla no haría más que empeorar las cosas. [...] Esperaba que la sinfonia y el último finale reivindicarían en gran parte los defectos del resto de la ópera, pero veo que en Roma han resultado insuficientes...

Dada la accidentada historia de la recepción de *Alzira* en su fase inicial, resulta comprensible que la reposición milanesa en el Teatro alla Scala (16 de enero de 1847) se aguardara como una prueba crucial de los méritos o los defectos de la obra. (Verdi no parece haber tenido nada que ver con esta producción, aun cuando se encontrara por entonces en Milán, trabajando en *Macbeth*.) Lo cierto es que la desastrosa representación, una sola noche, en La Scala parece haber sellado la suerte de *Alzira* de la manera más decisiva. El fiasco en Milán fue tal que Casa Ricordi, la editorial del propio Verdi, tuvo que adoptar una postura oficial al reconocerlo: el 24 de enero, su revista *Gazzetta musicale di Milano* publicó un artículo,

firmado simplemente por «*La Direzione*», utilizando el fracaso de la ópera como una oportunidad para reprender al compositor. La crítica apuntaba el dedo hacia todas las obras recientes de Verdi: en términos de calidad musical, *Alzira* «podría situarse muy cerca» de *Attila*, *I due Foscari* y *Ernani* (que no es poco decir). La causa del fracaso era general: «*Verdi ha parlato fino ad ora ai sensi, e pochissime volte al cuore*» («*Verdi ha hablado hasta ahora a los sentidos, y poquísimas veces al corazón*»), pero el arte requería de él «*uno scopo nuovo, altre mire, meno illusorie, meno sensuali; – più intellettuali, più estetiche, più vere*» («un nuevo propósito, otros objetivos, menos ilusorios, menos sensuales; – más intelectuales, más estéticos, más auténticos»).

Un pasaje de una crítica de la última producción de *Alzira* en el siglo XIX en Italia (Turín, 1854) atestigua el modo en que podía percibirse la ópera después de mediados de siglo, esto es, después de *Rigoletto*, *Il trovatore* y *La traviata*: «*L'Alzira è una delle ultime opere di Verdi della sua prima maniera: in appresso egli allargò gl'intendimenti dell'arte e trapassando dal Macbet [sic] e da qualche altro tentativo riuscì alla Luisa Miller da cui comincia il suo secondo genere, molto più largo e avanzato nelle ragioni dell'arte*» («*La Alzira es una de las últimas óperas de la primera manera de Verdi: poco después amplió los objetivos de su arte y prosiguiendo desde el Macbet [sic] y de algunos otros experimentos triunfó con la Luisa Miller, desde la que comienza su segundo estilo, mucho más amplio y más avanzado en términos artísticos*»). El juicio general del mismo crítico era severo: *Alzira* era demasiado débil para sobrevivir, «*ella non seppa reggersi sulle gambe*» («no consiguió mantenerse en pie sobre sus dos

piernas»). Ese veredicto encontró eco algunos años después en una de las primeras y más famosas monografías sobre Verdi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (1859), de Abramo Basevi. Para lo que estaba pensando como un epitafio para *Alzira*, Basevi recurrió a un famoso verso de la *Commedia* de Dante: «*Quest'Opera disgraziata fece qualche sforzo per reggersi in piedi; ma la paralisi congenita fu incurabile, tanto che cadde ben presto come corpo morto cade*»¹ («Esta ópera desdichada hizo algún esfuerzo por mantenerse en pie; pero la parálisis congénita fue incurable, tanto que cayó muy deprisa como cae un cuerpo muerto»).

En un contexto en el que era improbable que el juicio estético se librara de la influencia del éxito comercial, tanto Cammarano como Verdi empezaron muy pronto a hacer comentarios igualmente mordaces sobre *Alzira*. «*È musica che non può piacere*» («Es música que no puede agradar»), escribió el libretista al compositor Giovanni Pacini, quizás en un intento de obviar su responsabilidad en el fracaso de la ópera (una responsabilidad que incluso los expertos en Cammarano creen que debería compartir el libretista). El curso de los sentimientos de Verdi sobre *Alzira*, como hemos visto, siguió su racha decreciente: aún optimista tras el éxito parcial del estreno, la ópera le pareció más eficaz que *I due Foscari*; cuando se desvanecieron las esperanzas de lograr el éxito, se negó a reelaborar su «*malhadada Alzira*», aunque encontró méritos en las piezas que pensaba que deberían haberla rescatado. Resulta, por tanto, difícil creer que la pobre recepción y el posterior declive de *Alzira* en la década de 1850 no tuvieron

nada que ver con la observación atribuida al Verdi maduro, según la cual era «*proprio brutta*» («francamente fea»). (Digo que atribuida porque este cáustico comentario no se encuentra en ninguna de las cartas conocidas del compositor, sino que fue otra fuente la que se lo adjudicó.)

Alzira no se representó en un teatro italiano durante más de un siglo, entre 1854 y 1967, cuando se repuso en el Teatro de l'Opera de Roma. (Una grabación preserva la mayor parte de una representación transmitida desde Berlín en 1938, cantada en alemán y con la joven Elisabeth Schwarzkopf en el papel protagonista, tal y como explica Pablo L. Rodríguez en su estudio de la discografía de la obra.) Algunas de las piezas de la ópera, sin embargo, encontraron un acomodo independiente en los escenarios operísticos y de concierto en el siglo XIX: fundamentalmente la *Sinfonia* y «*Non di codarde lacrime*» ([«Esta no es la hora de lágrimas cobardes»], la *cabaletta* conclusiva del núm. 10), la reacción vengativa de Zamoro a la noticia de que estaban en marcha los preparativos para la boda de *Alzira* con Gusmano. En décadas más recientes, difícilmente puede afirmarse que *Alzira* se ha asegurado en el repertorio habitual una posición tan estable como la de «sus hermanas» (o al menos la mayoría de ellas), pero ha disfrutado de un renovado interés crítico y se ha representado en varias ocasiones (a menudo en versión de concierto).

LA MÚSICA

«*È inutile che le dica di tenersi breve: Ella conosce più di me il teatro*» («Es inútil que le diga que sea breve: usted conoce el teatro mejor que yo»), escribió Verdi en una carta temprana a Cammarano.

1. «E caddi come corpo morto cade» (Dante, *Inferno*, 5.142).

El compositor llevaba este asunto muy a pecho: insistió en la concisión más de una vez con su libretista, y sus preocupaciones se reflejan en la notable brevedad tanto del libreto como de la partitura de *Alzira*. (En términos puramente cuantitativos – alrededor de noventa minutos de música descontando los intermedios–, esta «tragedia lírica» es comparable a cualquiera de las comedias juveniles en un acto de Rossini, como *La scala di seta* o *Il signor Bruschino*.) El dúo del segundo acto para Alzira y Zamoro, por ejemplo, presenta una versión muy abreviada de la forma habitual cuatrimpartita de dúo: está escrita en tan solo dos partes, ya que pasa básicamente de la sección inicial a la *cabaletta* conclusiva («*Risorge ne' tuoi lumi*» [«En tus ojos resurge»]), una expresión del efímero éxtasis de los amantes reunidos. Y, como ya se ha mencionado más arriba, la brevedad de *Alzira* debió de ponerse de manifiesto pocos días antes del estreno, cuando pidieron a Verdi que añadiera la *Sinfonia* inicial. La rapidez con que avanza la acción de *Alzira* es quizá responsable de una serie de torpezas dramáticas (la más notable son los abruptos cambios de ánimo de Gusmano), pero también puede verse como uno de los principales puntos fuertes de la ópera.

En cuanto a la música, hay que reconocer que *Alzira* cuenta con su buena dosis de lugares comunes, e incluso con sus momentos extraños (el gran estudioso verdiano Julian Budden escribió sobre la «vulgaridad» del coro que da comienzo al tercer acto, supuestamente en referencia a su segundo período melódico principal, en las palabras «*Bevi, bevi*» («Bebe, bebe»). Pero también podemos valorar los espaciosos finales concertantes de los actos segundo y tercero, una serie de cautivadoras ideas

melódicas (quizás especialmente en la parte del «noble salvaje» Zamoro) y el poder elemental de música como la de la canción de batalla de los incas al final del primer acto («*Dio della guerra*»). Los músicos y críticos italianos del siglo XIX solían referirse a la «*tinta*» o el «*colorito*» distintivo de una ópera, esto es, una «*tinta*» o «*colorido*» que guardaba relación con el contenido del drama y dependía de elementos musicales concretos (como motivos, armonías, ritmos o timbres); aunque no lo percibieran necesariamente de forma consciente los miembros del público, una «*tinta*» musical contribuye a crear el carácter único de una ópera. (Por ceñirnos a Verdi, piénsese únicamente en los muy diferentes entornos sonoros de *La traviata* y *Aida*.) Si *Alzira* se acerca de alguna manera a desarrollar una «*tinta*», uno de sus componentes es seguramente la fuerza primordial de la música de los incas.

Al mismo tiempo, la música de *Alzira* parece contener tan solo unos pocos intentos de «color local» propiamente dicho (y ocupa un lugar privilegiado entre ellos el sonido «exótico» que anuncia que se acercan las hordas de incas en el centro del final del segundo acto, así como una posible alusión a España al comienzo del final del tercer acto). De hecho, la plasmación semejante a una polca por parte de Verdi del «*lieto suono di bellici strumenti*» («alegre sonido de instrumentos de guerra») que da comienzo al segundo acto no desentonaría mucho entre las danzas que animan las modernas fiestas parisienas de *La traviata*.

Por otro lado, algunos de los momentos más característicos de la ópera guardan relación con la fugaz evocación sonora de ambientes o estados de ánimo: al co-

mienzo de la Cavatina de *Alzira*, podemos entrever su figura durmiente por medio del equivalente musical de una cortina de gasa: un velo diáfano, suavemente oscilante de trémolos de la cuerda con sordina; y en el tercer acto, el breve pasaje orquestal que evoca inicialmente el ambiente lóbrego de la cueva va adquiriendo un inesperado carácter polifónico cuando los incas supervivientes empiezan a congregarse allí, evolucionando hacia lo que podría oírse como un lamento por el esplendor perdido de su imperio.



Stefano Castelvechi

Trabaja en la Universidad de Cambridge, donde da clases en la Facultad de Música y es Fellow del St John's College. Ha publicado ediciones críticas de obras de Rossini y Verdi (*Alzira*), así como artículos sobre ópera de los siglos XVIII y XIX. Es el autor de *Sentimental Opera. Questions of Genre in the Age of Bourgeois Drama* (Cambridge, Cambridge University Press, 2013), así como cotraductor y editor de Abramo Basevi, *The Operas of Giuseppe Verdi [1859]* (Chicago, The University of Chicago Press, 2013).

Traducción: Luis Gago

LA ESTRUCTURA DRAMÁTICO-MUSICAL DE ALZIRA

Sinfonia

ACTO I

Núm. 1 **Introduzione** «*Muoia, muoia coverto d'insulti*» [Otumbo, Coro]

Núm. 2 **Scena – Zamoro** «*A costoro quel nume perdoni*» ;
«*Un Inca! ... eccesso orribile!*» e **Finale Primo** «*Dio della guerra*»
[Zamoro, Otumbo, Alvaro, Coro]

ACTO II

Núm. 3 **Coro** «*Giunse or or, da lido ispano*» [Coro]

Núm. 4 **Scena** «*Alta cagion qui v'assemblava, o forti*» e **Cavatina – Gusmano** «*Eterna la memoria*» [Gusmano, Alvaro, Ataliba, Coro]

Núm. 5 **Cavatina – Alzira** «*Riposa. Tutte, in suo dolor vegliante*» ;
«*Da Gusman, su fragil barca*» [Alzira, Zuma, Coro]

Núm. 5½ **Recitativo dopo la Cavatina – Alzira** «*Figlia! ... Padre! ...*»
[Alzira, Zuma, Ataliba]

Núm. 6 **Duetto – Alzira e Zamoro** «*Chi fia?*»; «*Ah! l'ombra sua... No... calmati...*» [Alzira, Zamoro]

Núm. 7 **Finale Secondo** «*Qual ardimento! olà!*» [Alzira, Zuma, Zamoro, Ovando, Gusmano, Alvaro, Ataliba, Coro]

ACTO III

Núm. 8 **Coro** «*Mesci, mesci... Vittoria! Vittoria!*» [Coro]

Núm. 9 **Scena** «*Guerrieri, al nuovo dì*» e **Duetto – Alzira e Gusmano**
«*Il pianto... l'ambascia... di lena mi priva...*» [Alzira, Ovando, Gusmano, Coro]

Núm. 10 **Scena** «*Amici!... Ebben?*» e **Aria – Zamoro** «*Irne lungi ancor dovrei*» [Zamoro, Otumbo, Coro]

Núm. 11 **Finale Ultimo** «*Tergi del pianto America*» [Alzira, Zuma, Zamoro, Ovando, Gusmano, Alvaro, Ataliba, Coro]



TotalEnergies PorLaMúsica

En TotalEnergies compartimos tu pasión por la ópera y la cultura.

TotalEnergies entidad colaboradora de ABAO.

totalenergies.es



TotalEnergies

DE LA PARTITURA AL ESTRENO: COMPOSICIÓN, ORQUESTACIÓN, ENSAYOS Y DIRECCIÓN DIVIDIDA EN NÁPOLES, 1845-1846

Muchos aspectos del sistema de la ópera italiana durante la primera mitad del siglo XIX eran esencialmente conservadores, ya que se habían consolidado a finales del siglo XVIII y luego se mantuvieron con sorprendentemente pocos cambios hasta casi 1860. Aunque la de Verdi era una voz nueva y personal, su formación se hallaba sólidamente enraizada no sólo en las convenciones compositivas de sus predecesores en la era del *bel canto*, sino también en ciertas características de la notación de las partituras orquestales, así como de su uso práctico en las interpretaciones. Estaba acostumbrado, asimismo, a trabajar con las orquestas de ópera italianas de la época, que presentaban proporciones entre las diferentes secciones y contaban con disposiciones para colocarse en el foso que se diferencian mucho de



Manuscrito de la Sinfonía inicial de Alzira

las actuales. Contaba, además, con una amplia experiencia en el sistema de una dirección musical dividida, que perduró en Italia hasta pasada la mitad de siglo, lo que planteaba obstáculos no insalvables a sus ideas compositivas o a su plasmación en la interpretación.

Un motivo por el que estas prácticas se prolongaron durante tanto tiempo es que habían demostrado ser enormemente eficaces en la resolución de problemas prácticos con las severas limitaciones de tiempo que asediaban todos y cada uno de los estrenos operísticos. El presente texto explorará tres de aquellas prácticas en cierto detalle: 1) la notación de partituras orquestales con vistas a su uso en ensayos y representaciones; 2) la composición y disposición en el foso de la orquesta del Teatro di San Carlo en Nápoles; y 3) el sistema de dirección dividida, incluidas las responsabilidades específicas del director vocal –el *Maestro al Cembalo*– y el instrumental –el *Primo Violino Direttore d’Orchestra*–, así como la colaboración entre ambos en ensayos y representaciones.

1. LA NOTACIÓN DE LA PARTITURA ORQUESTAL; SU USO EN ENSAYOS Y REPRESENTACIONES

El sucinto estudio de la composición, los ensayos y el estreno de *Alzira* realizado por Marcello Conati, basado en su cuidadosa lectura de la correspondencia de Verdi y de las cartas de Emanuele Muzio al suegro del compositor, Antonio Barezzi, constituye un buen punto de partida para este primer tema. Las cartas de Muzio revelan que Verdi empezó a componer la ópera hacia el 26 de mayo de 1845, y

que la composición de la mayor parte de la ópera quedó terminada en unas tres semanas. Esto es lo que escribió a Barezzi el 30 de junio de 1845:

Il 20 giugno Verdi partiva per Napoli «che aveva fatto tutto fuori dell’ultimo finale; perchè non aveva la poesia. Non aveva istromentato niente, ma sperava in sei giorni di far tutto».

El 20 de junio partía para Nápoles Verdi, «que había hecho todo a excepción del último final; porque no tenía la poesía. No había instrumentado nada, pero esperaba hacerlo todo en seis días».

El compositor llegó a Nápoles el 26 de junio y asistió a una representación de su *I due Foscari* esa misma noche. El relato de Conati continúa:

Il 10 luglio lo stesso Verdi scriveva da Napoli al Muzio e due giorni dopo al librettista Ferretti e a Ricordi informando che l’opera era terminata «salvo l’istromentale», Finalmente il 30 luglio, rivolgendosi ad Andrea Maffei, poteva annunciare d’aver finito l’opera anche nell’istromentale.

El 10 de julio el propio Verdi escribía a Muzio desde Nápoles y dos días después al libretista Ferretti y a Ricordi informando de que la ópera estaba terminada «excepto la orquestación». Finalmente, el 30 de julio podía anunciar en otra carta a Andrea Maffei que había terminado la ópera, incluida la instrumentación.

Los ensayos se retrasaron porque el barítono Coletti estaba enfermo; y el resumen de Conati concluye así:

Verso il 20 luglio iniziavano le prove con i cantanti, e il 2 agosto quelle d’orches-

tra nella previsione d'andare in scena il 9; ma un ritardo nell'allestimento delle scene protrasse l'andata in scena al 12 agosto.

Hacia el 20 de julio comenzaban los ensayos con los cantantes, y el 2 de agosto los de orquesta, con la previsión de estrenar el 9; pero un retraso en la preparación de la escenografía retrasó el estreno hasta el 12 de agosto.

Como ha señalado Stefano Castelvechi en la introducción a su edición crítica de *Alzira*, la distinción entre composición y orquestación hace referencia en estas cartas a la práctica del compositor de escribir la partitura orquestal completa de la ópera en dos estadios diferentes. El primero es lo que los estudiosos verdianos han bautizado como la «partitura en esqueleto». En las mismas páginas que acabarían conteniendo la música con la orquestación completa, Verdi escribía primero sólo las partes vocales y la línea del bajo orquestal (violonchelos y contrabajos) en la parte inferior de cada página, con algunas indicaciones instrumentales importantes aquí y allá. Después de haber completado esta fase de la notación, él daba ya la composición por terminada, y entregaba las páginas a los copistas, de tal modo que las partes para los cantantes solistas y el coro podían extraerse de ellas. Lo que los copistas preparaban en este estadio no era una partitura para piano y voz, sino únicamente las partes vocales con la línea del bajo instrumental, que era suficiente para que los cantantes aprendieran sus papeles. Luego estas páginas se le devolvían a Verdi a fin de que pudiera completar en ellas la orquestación.

La **Lámina 1** es una página descartada de la «partitura en esqueleto» procedente del final del último acto de *I due Foscari* de Verdi. El compositor ha trazado las barras de compás de arriba debajo en toda la página con veinticuatro pentagramas. En la mitad inferior, escribió las partes vocales para Lucrezia y Loredano (tanto la música como el texto) y el coro (sin texto). El pentagrama de abajo del todo contiene la parte para violonchelos y contrabajos. En la parte superior de la página escribió la parte del primer violín en los compases segundo y tercero, y los primeros y segundos violines y las violas en los dos últimos compases. En mitad de la página, en el tercer compás escribió una parte para una campana. Estas anotaciones adicionales no se necesitaban en una partitura en esqueleto, pero le servían a Verdi de recordatorio de cómo orquestaría el pasaje más adelante.

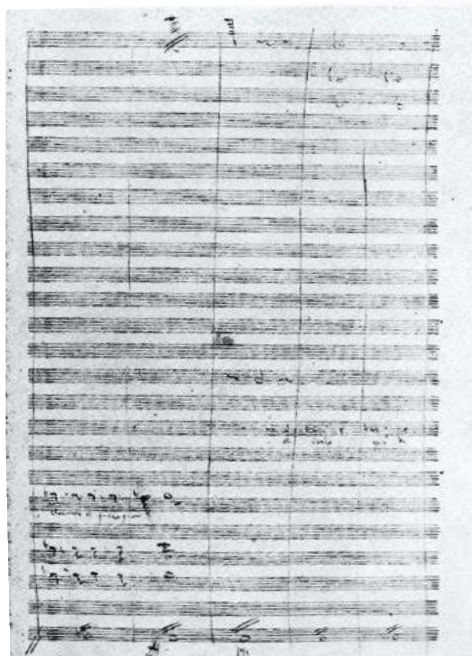


Lámina 1: *I due Foscari*, fragmento desechado de la partitura en esqueleto

La **Lámina 2** es un ejemplo de una típica parte vocal preparada partir de una partitura en esqueleto, en este caso para la *cabaletta* de la *Cavatine* de Léonore del primer acto de *Le trouvère*, la revisión de *Il trovatore* que Verdi realizó en 1857 para París. La página se divide en tres sistemas de tres pentagramas cada uno, con el pentagrama central para Léonore, el pentagrama inferior para la línea del bajo orquestal y la superior para indicaciones instrumentales esenciales, en este caso los primeros violines al final de la introducción orquestal de la *cabaletta*. Por encima de la línea vocal, en el sistema de abajo del todo, el nuevo texto francés por encima de las notas está escrito de mano de Verdi, y lo escribió durante un ensayo.



Lámina 2: *Le trouvère*, parte vocal para Léonore

La **Lámina 3** es la página que acabó sustituyendo a la partitura en esqueleto de la Lámina 1, ahora ya totalmente orquestada. La distribución de voces, con respecto a la asignación de pentagramas concretos a los diversos instrumentos, es característica de la práctica italiana del siglo XIX, pero se diferencia de la utilizada en las partituras orquestales modernas.



Lámina 3: *I due Foscari*, partitura orquestal autógrafa, folio 238 recto

En columnas paralelas, la Tabla 1 yuxtapone el orden de la partitura que se encuentra en esta página –típico de la práctica italiana decimonónica– con el modo en que se presentaría en una partitura moderna:

Número de pentagrama (de arriba abajo)	Orden en una partitura italiana del siglo XIX	Orden en una partitura moderna
1	Primeros violines	Flauta
2	Segundos violines	Flautín
3	Violas	Oboes I y II
4	Flauta	Clarinetes I y II
5	Flautín	Fagotes I y II
6	Oboes I y II	Trompas I y II
7	Clarinetes I y II	Trompas III y IV
8	Trompas I y II	Trompetas I y II
9	Trompas III y IV	Trombones I, II y III
10	Trompetas I y II	Cimbasso
11	Fagotes I y II	Timpani
12	Trombones I, II y III	Bombo
13	Cimbasso	Campana
14	Timbales	Lucrezia (Soprano prima donna)
15	Bombo, Campana	Barbarigo (Tenor comprimario)
16	Lucrezia (Soprano prima donna)	Loredano (Bajo comprimario)
17		Dogo (Barítono)
18	Barbarigo (Tenor comprimario)	Tenores del coro
19	Loredano (Bajo)	Bajos del coro
20	Dogo (Barítono)	Primeros violines
21	Tenores del coro	Segundos violines
22	Bajos del coro	Violas
23	Violonchelos	Violonchelos
24	Bajos (o Violonchelos y Contrabajos)	Bajos

Tabla 1: Comparación del orden en partituras italianas del siglo XIX y partituras modernas

Para nuestro propósito, la diferencia más importante entre estas dos distribuciones se encuentra en la ubicación de la sección de cuerda, como muestran los sombreados grises. En la partitura moderna, los instrumentos de cuerda están todos agrupados debajo de las partes vocales, desde los más agudos (primeros violines) hasta los más graves (violonchelos y contrabajos). Por contraste, en la partitura del siglo XIX, tan solo los violonchelos y contrabajos se hallan en la parte inferior de la página, justo debajo de las partes vocales, mientras que violines y violas se encuentran aislados en la parte superior. Esta colocación de la línea del bajo orquestal no sólo facilitaba la extracción de las partes vocales, sino que también desempeñaba un papel esencial en los ensayos y representaciones orquestales. El compositor de la ópera (si era un estreno) o el *Maestro al cembalo* del teatro (si no lo era) tenían la partitura completa en el atril de su instrumento de teclado. Los solistas de violonchelo y contrabajo, justo a su derecha y a su izquierda, tocaban sus partes directamente de la partitura completa, con el instrumentista de teclado pasando las páginas cuando era necesario. En un estilo en el que los cantantes tenían tanta libertad rítmica, era imperativo que estos instrumentistas tuvieran las partes vocales delante de ellos mientras estaban tocando.

Después de haber completado la orquestación, Verdi entregaba la partitura completa a los copistas para que prepararan las partes orquestales. Luego devolvían la partitura completa al compositor para que la utilizara en los ensayos y representaciones. El primer violín que dirigía las representaciones no lo hacía a partir de una partitura completa. Se valía, en cam-

bio, de una parte de *Violino principale*, como la que se muestra en la Lámina 4 para el comienzo de la *Scena e Cavatina* de Ordabella en el Acto I de *Attila*.



Lámina 4: Parte para el violino principale para *Attila*, Acto I, núm. 3

La página se halla dividida en cuatro sistemas de dos pentagramas cada uno, lo que resulta inmediatamente claro para la vista gracias al adorno situado al comienzo de cada uno de ellos. El pentagrama inferior de cada sistema es la parte del primer violín, que el violinista y director tocaba mientras dirigía la orquesta. El pentagrama superior contiene otras indicaciones esenciales, como la parte para las violas, violonchelos y contrabajos en los dos primeros compases, la entrada de los segundos violines en el tercer compás, y la indicación del texto para las dos primeras palabras de la música de *Attila* en los compases tercero y cuarto. Como ha escrito Linda Fairtile, la consideración principal para la inclusión de estas indicaciones era la representación del contenido rítmico total del pasaje, que es justamente el caso en nuestro ejemplo. La parte para las violas, violonchelos y contrabajos está escrita una octava más alta que en la partitura, de tal modo que el director podía tocar la indicación si alguien se equivocaba en una entrada.

2. LA ORQUESTA DEL TEATRO DI SAN CARLO

La Tabla 2 compara la plantilla de la orquesta del Teatro di San Carlo en 1816 (inmediatamente después de que se reconstruyera el teatro tras un terrible incendio) y 1845-1846, la temporada en que se celebraron el estreno de *Alzira* y la primera producción napolitana de *I due Foscari*. Los números para 1816 se corresponden con las cifras que figuran en el hermoso grabado de Gennaro Aleja que se muestra en la Lámina 5, realizado a partir del diseño del arquitecto Antonio

Niccolini, que data probablemente de su restauración del teatro en 1816, según Cesare Corsi. Los números de las dos columnas son prácticamente los mismos para las dos temporadas.

En términos de la moderna práctica orquestal, las proporciones entre las diversas secciones de cuerda difieren en aspectos importantes. En proporción con el alto número de violines, hay menos violas que en la actualidad, y más contrabajos que violonchelos, y esto siguió siendo característico de las orquestas de ópera italianas hasta 1860 aproximadamente.

Sección de la orquesta	Números en 1816	Números en 1845-1846
<i>Primo violino e direttore d'orchestra</i>	1	3
Teclado	1	[1]
Violín I	12	12
Violín II	12	11
Viola	8	6
Violonchelo	7	8
Contrabajo	10	10
Flauta	2	5 (3 + 2 flautines)
Oboe	2	2 (incluido corno inglés)
Clarinete	2	4
Fagot	2	2
Trompa	4 (2 pares)	4 (2 pares)
Trompeta	2	2
Trombón	3	3
Serpentón	1	
Oficleide		1
Timbales	1 (2 instrumentos)	1
Bombo	1	2 platillos más bombo
Platillos	1	1 caja
Triángulo	1	1
Chinesco	1	tambor: 1
Arpa	1	2

Tabla 2: La orquesta del Teatro di San Carlo en Nápoles

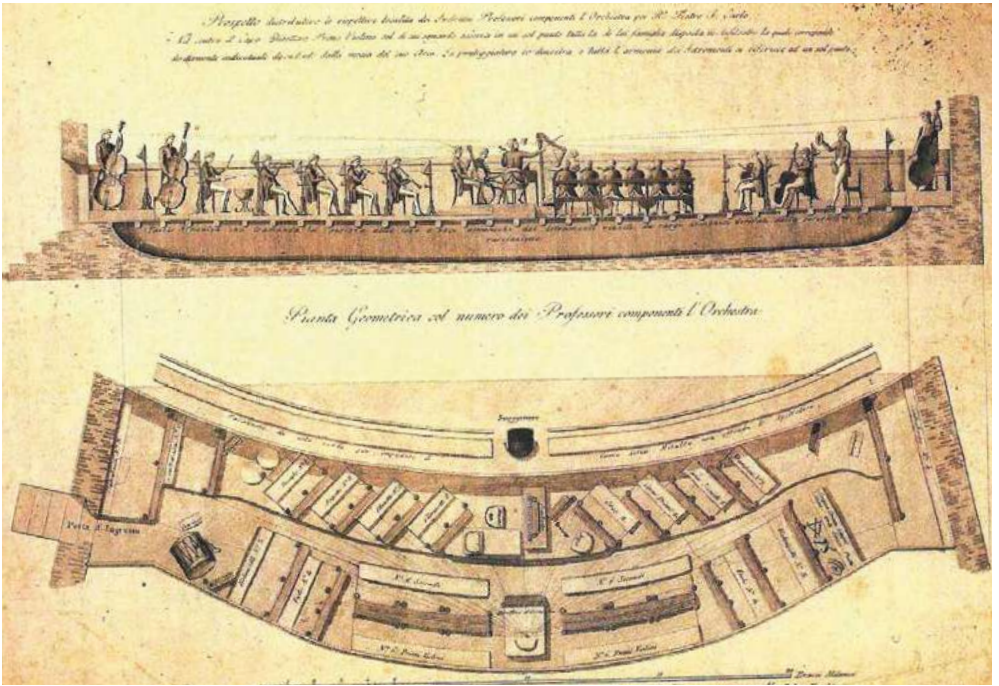
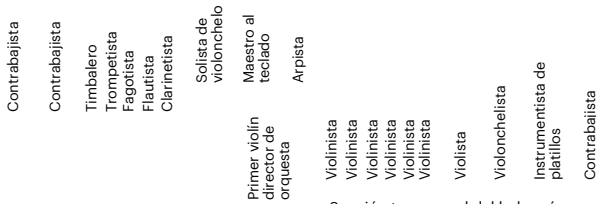


Lámina 5: Grabado de Gennaro Aleja de la orquesta del Teatro di San Carlo

Vista de la colocación de los músicos individuales de la Orquesta para el Real Teatro di San Carlo.

En el centro se encuentra el Primer Violín Principal Director, que puede observar desde un punto a su familia [de instrumentistas] sentados en el espacio reservado, que reaccionan directamente y dependen de los movimientos de su arco. Las líneas visuales así lo demuestran y toda la armonía de los instrumentos hace referencia a un único punto.

Sección transversal del lado más cercano al escenario



Sección transversal del lado más cercano al público

Tabla armónica, que transmite la pureza de los tubos o voces de los instrumentos, que se juntan por los rayos armónicos que se derivan de la percusión y la rarefacción

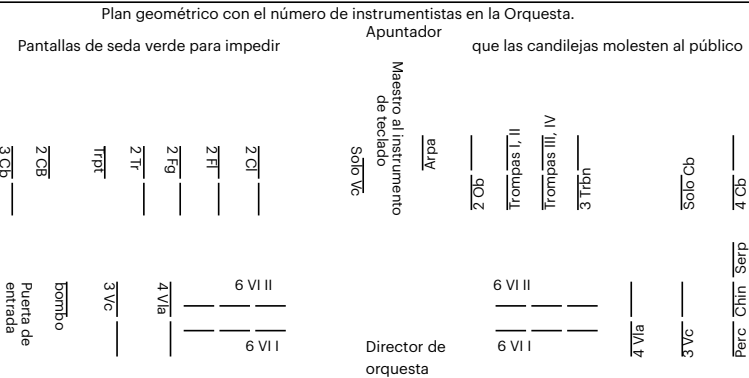


Figura 1: Transcripción de la Lámina 5

La mitad superior del grabado es una sección transversal de la orquesta tal como se ve desde el público. La zona de ubicación de la orquesta se encuentra en el proscenio (en Italia no hubo fosos de orquesta hasta 1860 aproximadamente) y el suelo de madera, descrito en la ilustración como una «tabla armónica», se halla encima de lo que parece ser un espacio hueco. Al igual que en la mayoría del resto de los teatros italianos de la época, las cabezas de los instrumentistas están más o menos en línea con las candilejas. La parte derecha de la ilustración representa a los instrumentistas más cerca del público, mientras que en el lado izquierdo aparecen los instrumentistas más cerca del escenario.

La parte inferior del grabado es una visión desde arriba. La zona real de ubicación de los instrumentos está dividida en dos espacios, uno pegado al escenario y el otro pegado al público. En ambas mitades del diagrama, el grabador ha trazado líneas de visión para indicar la posición central del director, que resulta visible para todos los instrumentistas (excepto los primeros violines situados de cara al escenario, que lo observan periféricamente).

La colocación de los instrumentistas de la orquesta en esta disposición es muy diferente de las modernas, aunque similar a la de la mayoría de los teatros italianos durante la primera mitad del siglo XIX. Especialmente característica es la colocación de las dos secciones de violines en dos largas filas paralelas, los primeros violines de cara al escenario y los segundos de cara al público. La ventaja de esta colocación es que los primeros violines, que tocan las principales líneas melódicas en la orquesta, tienen un contacto

visual y auditivo óptimo con los cantantes que se encuentran sobre el escenario. A su vez, los segundos violines están en una posición ideal para ver y oír a los primeros, así como para coordinar sus diseños de acompañamiento con ellos. Las violas, que suelen tener confiado el mismo tipo de figuración que los segundos violines, se sitúan al lado tanto de los primeros como de los segundos violines.

También es característica la colocación del instrumento de teclado enfrente del *Primo Violino Direttore d'Orchestra*, con el *Maestro al Cembalo* sentado al teclado, con el solista de violonchelo a su lado y el solista de contrabajo muy cerca. Para los instrumentistas más alejados del *Primo Violino Direttore d'Orchestra*, resulta vital que los restantes contrabajos se coloquen en dos grupos, uno en el extremo izquierdo y otro en el extremo derecho del espacio ocupado por la orquesta. Así dispuestas, estas secciones sirven de sostén de las secciones que se encuentran más cerca de ellas.

La madera, el metal y la percusión se sientan buscando un buen equilibrio en formaciones simétricas a uno y otro lado del *Maestro al cembalo*, con los clarinetes encabezando el grupo situado a la izquierda y los oboes el de la derecha. Por último, el hecho de tener las trompetas y el bombo a un lado, equilibrados al otro por los tres percusionistas y el *serpentone* (el instrumento de metal más grave), al lado de los trombones, ofrece la misma ventaja que la posición de los contrabajos en los extremos opuestos del espacio reservado a la orquesta: estos instrumentos de metal y percusión, que, al igual que los contrabajos, generalmente tocan coincidiendo con las partes fuertes, refuerzan la

conjunción rítmica para las secciones que se hallan más alejadas del director.

Esta colocación en concreto fue aprobada oficialmente en 1816 por una comisión de la que formaban parte Giacomo Tritto, Giuseppe Festa, Niccolò Antonio Zingarelli, Giovanni Simone Mayr y Wenzel von Gallenberg. Siguió vigente hasta comienzos de la década de 1830, cuando el teatro experimentó durante un tiempo con disposiciones diferentes, pero volvió a recuperarse en 1838, según Cesare Corsi.

3. DIRECCIÓN DIVIDIDA EN NÁPOLES

En la mayor parte de los italianos del siglo XIX no hubo un director de pie en el sentido moderno hasta 1860 aproximadamente. La responsabilidad de la dirección musical de una ópera se dividía, en cambio, entre dos personas: el *Maestro al cembalo* (o *Maestro concertatore*, que era la denominación que recibía en Nápoles) y el *Primo Violino Direttore d'Orchestra*.

El primero era el director vocal, que enseñaba a los cantantes su música al teclado y los acompañaba durante los ensayos escénicos. Una vez que empezaban los ensayos orquestales, el *Maestro al cembalo* se sentaba al teclado en la orquesta, rodeado del solista de violonchelo a un lado y el solista de contrabajo al otro, con buenas líneas de visión con el *Primo Violino Direttore d'Orchestra*. Para el estreno de una nueva ópera, el *Maestro al cembalo* era siempre el propio compositor, quien, además de tocar en todos los ensayos, estaba obligado a participar en las tres primeras representaciones. Cada teatro tenía también en plantilla a su propio *Maestro al cembalo*, que se hacía cargo después de que el compositor se

fuera para asistir a un estreno y actuaba también como director vocal para una reposición en la que no se encontrara presente el compositor.

La segunda persona, el *Primo Violino Direttore d'Orchestra*, era el director instrumental, que se encargaba de todos los aspectos relacionados con la orquesta, incluidos la selección de los instrumentistas, el lugar en que se sentaban, la afinación y diversos cometidos administrativos. Desde el primer ensayo orquestal hasta las representaciones, el *Primo Violino Direttore* dirigía a los cantantes y a la orquesta, bajo la supervisión del *Maestro al cembalo*, de quien habían recibido instrucciones sobre la interpretación musical, como el *tempo*, el fraseo, etc.

A. Maestro al cembalo/ Maestro concertatore

En la mayoría de los teatros italianos, el *Maestro al cembalo* era un compositor debido a sus obligaciones específicas. En Nápoles, además de un *Maestro concertatore* y un *Primo Violino Direttore d'Orchestra*, había un *Direttore della musica*. En la época de *Alzira*, Saverio Mercadante (1797-1870) ocupó este puesto, que Rossini había desempeñado en 1815-1822 y Donizetti en 1828-1838. Mercadante había sido el director del Conservatorio de Nápoles desde 1840 y su nombramiento como director musical del Teatro di San Carlo comenzó en la temporada 1844-1845. Entre sus obligaciones figuraban tanto dirigir como componer una nueva ópera para el San Carlo cada tres años. Dimitió de su puesto al final de la temporada 1855-1856. En los *Prospetti d'appalto* (Relaciones de contratos) para el Teatro di San Carlo de 1846-1847 y 1850-1851,

aparece mencionado como «*Maestro concertatore e direttore della musica*». En 1852-1853, su título es «*Maestro direttore onorario della musica*». El adjetivo «*onorario*» sugiere que tenía también otras responsabilidades, como planificar el repertorio operístico y asegurar los servicios de los cantantes para cada temporada.

Durante la temporada 1844-1845, el compositor napolitano Giuseppe Puzone (1820-1914) fue nombrado asimismo «*Maestro concertatore al cembalo*» en el Teatro di San Carlo, a propuesta de Mercadante. Puzone se había formado en el Conservatorio de Nápoles, donde estudió voz con Zingarelli, oboe con Ferrazzano y Rossi, piano con Lanza, contrapunto con Ruggi y composición y orquestación con Zingarelli, Donizetti y Mercadante. Puzone compuso cuatro óperas para los Teatros Reales de Nápoles, una de ellas –*Il figlio dello schiavo*– estrenada en el Teatro Nuovo en 1845.

Además de las obligaciones mencionadas al comienzo de nuestro tercer apartado, el *Maestro concertatore* era el responsable de cualesquiera cortes, «*puntature*» (la reescritura de pasajes vocales para que se adecuaran a las características vocales concretas de un cantante diferente de aquel para el que había sido compuesto originalmente el papel) y transposiciones, esto es, adaptar un aria o parte de ella para que pudiera interpretarse en una tonalidad diferente de la original. La mayoría de los cometidos de este tipo se llevaban a cabo por motivos vocales y está claro que exigían poseer los conocimientos de un compositor. Andreas Giger, editor de la nueva edición crítica de *I due Foscari*, ha llamado la atención sobre la presencia de este tipo de alteraciones

musicales en la partitura manuscrita completa de esa ópera, utilizada para su producción en el Teatro di San Carlo durante la misma temporada en que se estrenó *Alzira*.



La soprano Anna Bishop (1810-1884)

Dos de los cantantes del reperto de Nápoles para *I due Foscari* –la prima donna soprano Anna Bishop (1810-1884: Lucrezia) y el barítono Filippo Coletti (1811-1894: el Dogo)– requirieron modificaciones musicales en sus papeles, por motivos vocales. Para el estreno de *I due Foscari* en Roma, en 1844, Verdi había escrito estos papeles expresamente para Mariana Barbieri-Nini (1818-1887) y Achille De Bassini (1818-1891). En términos vocales, Bishop y Coletti eran muy diferentes de los dos cantantes que habían estrenado los papeles.

Un artículo aparecido en *The Musical World* el 17 de octubre de 1846 contiene una descripción detallada del canto de Bishop:

The voice of Madame Bishop [...] is a pure and absolute soprano, of more than two octaves in compass. The tone is as sweet and fresh as a nightingale's. The middle notes are full and liquid—the upper notes clear and brilliant. [...] Her facility in the use of ornament is as remarkable as her taste in the choice of it is eminently appropriate. She boasts also powers as an actress of no common order, although the peculiarities of her voice deprive her of that boisterous energy of utterance in speaking, which commonly appertains to the mezzo soprano and contralto. The pure notes of a soprano are head notes, but the speaking voice is from the chest, which in some degree incapacitates Madame Bishop from producing effects in her acting, which her genius would otherwise suggest.

La voz de la Sra. Bishop [...] es de una pura y absoluta soprano, con una tesitura de más de dos octavas. El timbre es tan dulce y fresco como el de un ruiseñor. Las notas centrales son redondas y líquidas, mientras que las agudas son claras y brillantes. [...] Su facilidad en el uso de los ornamentos es tan extraordinario como eminentemente apropiado es su gusto a la hora de elegirlos. También hace alarde de recursos como actriz fuera de lo habitual, aunque las peculiaridades de su voz la privan de esa turbulenta energía de expresión al hablar, que pertenece por regla general a la mezzosoprano y a la contralto. Las notas puras de una soprano son notas de cabeza, pero la voz al hablar procede del pecho, lo que incapacita en cierta medida a la Sra. Bishop para conseguir efectos en su actuación, lo cual vendría sugerido por lo demás por su genio.

Por contraste, los tres papeles que escribió Verdi para Barbieri-Nini—Lucrezia en *I due Foscari* (1844), Lady Macbeth en *Macbeth* (1847) y Gulnara en *Il Corsaro* (1848)—requieren todos ellos una poderosa declamación en el registro de pecho. Una breve biografía de Barbieri-Nini en *Il Teatro* de mayo de 1856 señala que para «*conoscere anche bene la declamazione, il portamento ed il gesto*» («conocer bien asimismo la declamación, el portamento y el gesto»), había estudiado con la distinguida actriz Carlotta Marchionni (1796-1864), que «*aveva la chiave del cuore d'ogni persona e lo schiudeva al riso od al pianto a suo talento*» («tenía la clave del corazón de cualquier persona y lo abría con su talento a la risa o al llanto»).

En el *Dizionario biografico degli italiani*, Bianca Maria Antolini escribe sobre Filippo Coletti:

Dotato di una bella voce di baritono profondo, il C. mostrò nel primo periodo della sua carriera una particolare predilezione per le opere di Bellini e Donizetti, che egli interpretava più in senso drammatico che virtuosistico: infatti la sua voce, oltre ad essere dotata di grande agilità ed estensione (doti che gli consentirono di interpretare con successo anche negli ultimi anni della carriera le opere di Rossini), si distingueva per volume e sonorità poderosi; aveva, inoltre, una notevole presenza scenica.

Dotado de una hermosa voz de barítono profundo, en el primer período de su carrera Coletti mostró una especial predilección por las óperas de Bellini y Donizetti, que interpretaba más en sentido dramático que virtuosístico: de hecho, su voz, además de estar dotada de gran agilidad y extensión (virtudes que le permitían interpretar con éxito las óperas de Rossini también en los úl-

timos años de su carrera), se distinguía por su poderoso volumen e intensidad; tenía, además, una notable presencia escénica.

Verdi escribió el papel de Dogo para Achille De Bassini. En su artículo sobre este artista en el *Dizionario biografico degli italiani*, Enrico Carone caracteriza así la voz de De Bassini:

[...] egli scelse [...] per il suo modo di cantare e di interpretare, una soluzione di potenza e di forza. La magnifica voce, di grande estensione, lo assecondava perfettamente, mentre la notevole sapienza recitativa valse a non farlo cadere in quell'eccesso di impetuosità tipico dei cantanti italiani e tanto biasimato dai critici esteri.

[...] eligió [...] para su modo de cantar e interpretar una solución de potencia y de fuerza. La magnífica voz, de gran extensión, lo secundaba perfectamente, mientras que su notable conocimiento de la recitación impedía hacerle caer en ese exceso de impetuosidad característico de los cantantes italianos y tan censurado por los críticos extranjeros.

Dada las grandes diferencias existentes entre las características vocales de Bishop y Coletti de las de Barbieri-Nini y De Bassini, no resulta sorprendente que los ajustes a sus papeles reflejen estas diferencias. Que Coletti sea descrito como un «*barítono profundo*» puede explicar por qué, en la partitura de Nápoles, la Romanza del Dogo (primer acto, núm. 6) se transportó descendentemente un semitono respecto a su tonalidad original de Fa menor, pasando a Mi menor. En el aria de Lucrezia del tercer acto (núm. 14), hay numerosas «*puntature*» tanto en la parte de Coletti como en la de Bishop.

Sin transportar la música, el *Maestro concertatore* reescribió en varios puntos las líneas vocales de ambos cantantes en el recitativo, y de Lucrezia en la *cabaletta*.

Ejemplo 1: «*Puntature*» para Anna Bishop en *I due Foscari*

En esta última, las profusas «*puntature*» en la parte de Lucrezia que se muestran en el Ejemplo 1 parecen concebidas para mantenerla en la parte de su voz «clara y brillante». Así, en los compases tercero y cuarto, las primeras tres notas sobre las palabras «*forse in cielo*» («quizás en el cielo») están en el registro de pecho, donde las notas de Bishop sonaban «redondas y líquidas». También está reescrita la continuación a fin de mantenerla en los registros agudo y medio. La nueva línea vocal en el segundo y el tercer compás del «*Più mosso*» explota su agilidad en la parte más brillante de su voz.

La línea vocal reescrita se asemeja a la

ornamentación con que un cantante podía variar la repetición de una *cabaletta*. En la partitura manuscrita de Nápoles, sin embargo, está claro que los cambios son auténticas *puntature*, porque están anotadas exactamente del mismo modo la segunda vez. Bishop, cuya destreza y gusto en la ornamentación fueron alabados en *The Musical World*, debió de utilizar esta melodía retocada, no la original de Verdi, como el punto de partida para sus variaciones.



Però come cose belle, sono da annoverarsi in Cavatina del soprano, assai ben cantata dalla signora Bishop; ma essa è tolta dall' *Ernani* dello stesso maestro. Qui l'artista fu applaudita e chiamata fuori. Non dobbiamo però nascondere che l'andamento della musica, piuttosto mosso ed allegro, non è adattato alla condizione dolorosa della moglie di Foscari; ma dicemmo che essa fu imprestata da altro *spartito*. - Bel canto, tranquillo e chiaro è la stretta del duetto tra Soprano e Basso (Bishop e Coletti) finale del secondo atto; che fu ben cantato ed applaudito. - Il terzetto al secondo atto tra Soprano, Basso e Tenore (la Bishop, Fraschini e Coletti) è bello, e nella stretta di grande effetto, abbenchè senza un poco di ballabile. Esso fu molto applaudito, con chiamata - Bella la stretta dell' ultimo finale, e sublime poi nella replica, affrettata e variata, con seducente accompagnamento; benissimo eseguito dalla Bishop, Fraschini e Coletti. Qui gli applausi furono unanimi con chiamata a' primarii artisti.

Ejemplo 1: «Puntature» para Anna Bishop en *I due Foscari*

Los ajustes de mayor alcance de todos los que se introdujeron en la partitura original afectaron a la Cavatina de Lucrezia del primer acto (núm. 4). Como ha señalado Andreas Giger, un factor crucial en este caso en concreto fue que los censores napolitanos pusieron objeciones al texto original de la *cabaletta*, una violenta arremetida contra los «patricios» que acaban de exiliar a su marido, Jacopo. En la versión censurada de Nápoles, ella expresa en cambio su ferviente espe-

ranza en que el padre de Jacopo, el Dogo Francesco, pueda intervenir y anular esta dura sentencia. Eso significaba que la música tempestuosa que había compuesto Verdi en su origen resultaba totalmente inapropiada para el nuevo texto. En lugar de la *cabaletta* original de Verdi se cantó, en cambio, la *cabaletta* de Elvira «*Tutto sprezzo che d'Ernani*», de otra ópera del compositor, *Ernani* –un título que aún no se había representado en Nápoles–, tal y como se publicó en una crítica publicada en la *Gazzetta musicale di Milano* del 23 de febrero de 1845:

[...] la Cavatina del soprano [fu] assai ben cantata dalla signora Bishop; ma essa è tolta dall' *Ernani* dello stesso maestro. [...] Non dobbiamo però nascondere che l'andamento della musica, piuttosto mosso ed allegro, non è adattato alla condizione dolorosa della moglie di Foscari [...].

[...] la Cavatina de la soprano [fue] cantada bastante bien por la señora Bishop; pero está tomada de *Ernani* del mismo maestro. [...] No podemos ocultar, sin embargo, que el carácter de la música, bastante rápido y alegre, no se adapta a la dolorosa condición de la mujer de Foscari [...].

La partitura manuscrita de Nápoles revela que la sustitución de esta *cabaletta* tuvo más consecuencias, que implicaron no sólo «puntature» y transposiciones para las partes vocales, sino incluso algunas músicas compuestas de nuevas (no por Verdi) y cambios en la orquestación. Las modificaciones en la orquestación no parecen estar conectadas con consideraciones vocales. La orquestación original de Verdi del *cantabile* del aria de Lucrezia es especialmente exigua y delicada: auténtica música de cámara para los solistas de

la madera (flauta, oboe y clarinete) acompañados por el arpa; una orquestación más densa se utiliza tan solo en unos pocos pasajes. En el manuscrito de Nápoles, se añaden otros instrumentos para incrementar la densidad y el volumen de la sonoridad orquestal. Refuerzan la línea melódica y proporcionan el relleno armónico en el acompañamiento. Al final de la introducción, por ejemplo, se incorporan los primeros violines para doblar la línea melódica de los solistas de flauta y clarinete. A lo largo de la introducción, una parte nueva para violonchelos y contrabajos en *pizzicato* dobla las notas de la mano izquierda del arpa. Una nueva parte para viola proporciona relleno armónico y, en la conclusión, fagotes y trompas entran con suaves acordes. Una nueva parte para segundo violín se toca *pizzicato*, como la de los violonchelos y contrabajos. Ninguno de estos materiales se encontraba en la partitura original.

Un artículo aparecido en la *Neue Zeitschrift für Musik* del 16 de abril de 1846, que comentaba la temporada 1845-1846 en el Teatro di San Carlo, sugiere una posible justificación para esa textura general más densa que acaba de describirse. Después de alabar la escenografía y los decorados, el reseñista expresaba algunas reservas sobre los resultados musicales:

Die Chöre sind zwar stark besetzt, jedoch noch nicht so, dass sie in dem grossen Raume des Theaters überall deutlich zu vernehmen wären. Eben so ist es mit dem Orchester. Es sind 12 Contrabässe und eben so viel Celli; 25-30 Violinen; die Blasinstrumente doppelt im Verhältniss zu jenen, und eine Harfe; allein die Töne verschwimmen in einer geringen Entfernung vom Orchester in

einander oder verschwinden und Un-deutlichkeit ist die Folge.

Aunque el coro es numeroso, no es lo bastante poderoso para oírse claramente por todas partes en el gran espacio del teatro. Otro tanto sucede con la orquesta. Hay 12 contrabajos y el mismo número de violonchelos; 25-30 violines; los instrumentos de viento están doblados en relación con ellos y hay un arpa; las notas se funden únicamente unas con otras a una mínima distancia de la orquesta, o se desvanecen, y la consecuencia es la ausencia de claridad.

Cabe imaginar que fue la acústica del San Carlo la que debió de motivar la orquestación más densa en la partitura de Nápoles.

Es posible que estas alteraciones no autorizadas de la partitura de Verdi pudieran ser obra de Mercadante, pero es más probable que su autor fuera Giuseppe Puzone. Verdi asistió al menos a una representación de *I due Foscari* el 26 de junio de 1845, poco después de su llegada a Nápoles. Su presencia en el teatro generó una enorme oleada de entusiasmo e incluso hubo de acudir al escenario para saludar. No se sabe nada de sus reacciones a esta versión en aquel momento. Pero cuando se programó una producción de su ópera para el Théâtre Italien de París en diciembre de 1846, escribió a su editor francés, Léon Escudier, el 25 de agosto de aquel año, en una carta publicada por primera vez por Andreas Giger en la Introducción de su edición crítica de la ópera:

Sono sorpreso che per fare i Foscari a Parigi si sia ricorso alla partizione che si eseguiva a Napoli, la quale, alterata nel dramma fino al punto di rendere ridicoli i momenti più interessanti, è maltrattata

orribilmente nella parte musicale. [...] Trovo ragionevole che Coletti trasporti le cose non adattate alla sua voce, ma l'artista vero, l'artista di coscienza non può, né deve alterare le parole, i punti drammatici, le forme musicali, l'istromentazione etc.

Estoy sorprendido de que para hacer los Foscari en París se haya recurrido a la partitura que se interpretó en Nápoles, la cual, con la acción dramática alterada hasta el punto de volver ridículos los momentos más interesantes, se encuentra horriblemente maltratada en la parte musical. Me parece razonable que Coletti transporte las cosas que no se adaptan a su voz, pero el verdadero artista, el artista con conciencia, no puede ni debe alterar el texto, los puntos dramáticos, las formas musicales, la instrumentación, etc.



Giuseppe Cammarano, Giuseppe Festa

B. Primo Violino e Direttore d'Orchestra

La orquesta del Teatro di San Carlo se jactaba de contar con un renombrado *Primo Violino Direttore d'orchestra*, Giuseppe Festa (1771-1839), que ocupó el puesto desde 1805 hasta su muerte en 1839. En el *Dizionario biografico degli italiani*, Carlo Tamassia escribe que Festa era «*severissimo nella conduzione ritmica e particolarmente impegnato nella cura della tecnica*

strumentale. [...] con lui, per la prima volta in Italia, il direttore acquistava l'autorità e il diritto di imporre numerose prove» («*rigurosísimo en el control rítmico y especialmente preocupado por ocuparse de la técnica instrumental. [...] con él, por primera vez en Italia, el director adquiría la autoridad y el derecho de imponer numerosos ensayos*»). Festa era enormemente respetado por muchos compositores. Como escribió en su autobiografía Giovanni Pacini:

Il Festa aveva tal merito che tutti i maestri compositori, niuno eccettuato, a lui s'inclinavano. Egli assisteva a tutte le prove di cembalo, e quando aveva inteso le idee dell'autore pensava a trarne tali effetti che il compositore stesso non aveva mai immaginato.

Festa reunía tales méritos que todos los maestros compositores, sin una sola excepción, se inclinaban ante él. Él asistía a todos los ensayos con piano y, cuando había comprendido las ideas del autor, pensaba en cómo sacar de ella unos efectos que el propio compositor no había imaginado jamás.

Según Cesare Corsi, el prestigio y la autoridad de Festa eran tales que de vez en cuando le confiaban cometidos que normalmente no le correspondían. Mientras Rossini fue *Direttore della musica* en Nápoles, por ejemplo, Festa se hizo cargo con frecuencia de sus responsabilidades durante las ausencias del compositor.

Tras la muerte de Festa, Antonio Farelli (1800-1874) ocupó su puesto como *Primo Violino Direttore d'Orchestra*. Farelli había sido un alumno de Domenico Carabella en el Conservatorio de Nápoles, que había estudiado a su vez con Rodolphe Kreutzer. Farelli había sido *Primo violino*

direttore d'orchestra en el Teatro La Fenice de Nápoles entre 1822 y 1830, y luego en el Teatro Fondo de 1830 a 1837. Posteriormente fue contratado como «*Concertino*» –el violinista responsable de tocar todos los solos para violín– en el Teatro di San Carlo a solicitud del propio Festa. Tras la muerte de este en 1838, Farelli fue nombrado su sucesor y permaneció en su puesto hasta 1863.

En la mayoría de los teatros italianos y franceses, la orquesta no tenía un ensayo de lectura como tal, tal como sí se hace en la actualidad. El primer ensayo de la orquesta contaba también, por el contrario, con los cantantes y el coro. A partir de ese ensayo se hacía cargo el *Primo violino direttore d'orchestra*, aunque se supone que había de ajustarse a las decisiones musicales que había tomado durante los ensayos con piano el *Maestro concertatore*. El hecho de que Festa asistiera por costumbre a los ensayos con piano, como señaló Pacini con admiración, parece revestir una importancia vital, realmente esencial para que funcionara con éxito el sistema de la dirección dividida. De hecho, otros teatros italianos de la época, como el Reggío Emilia, exigían realmente que el *Primo violino* asistiera a los ensayos con piano.

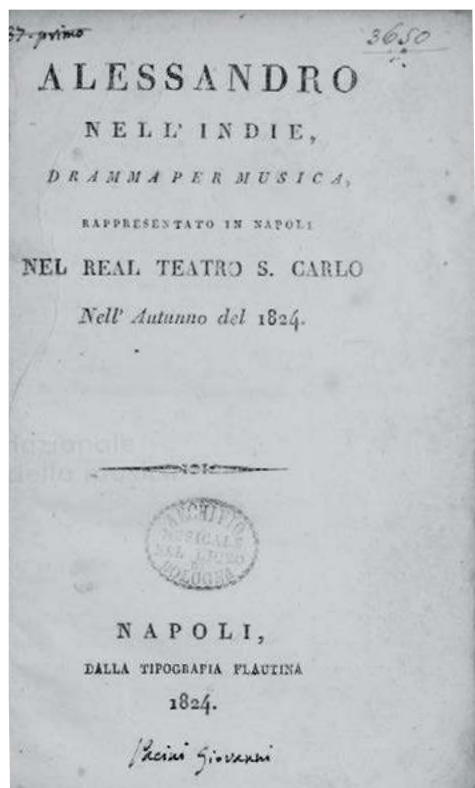
Dado que la dirección musical se encontraba dividida entre dos músicos altamente cualificados, no resulta sorprendente que pudieran surgir fuertes diferencias de opinión entre ellos, especialmente durante los ensayos completos con la orquesta, el reparto vocal y el coro. Cesare Corsi ha documentado un conflicto abierto que estalló durante un ensayo en el Teatro di San Carlo el 7 de mayo de 1841. El *Maestro concertatore*, Giuseppe Lillo, interrumpió de repente el ensayo porque

el *Primo Violino Direttore*, Antonio Farelli, había adoptado el *tempo* equivocado. Farelli ignoró las observaciones de Lillo y siguió marcando el tiempo, confiando en que la orquesta volviera a tocar. Luego los dos se intercambiaron insultos delante de todo el mundo y Lillo comunicó el incidente al Supervisor de los Teatros. Ambos hombres fueron castigados por su comportamiento: Farelli estuvo retenido en la oficina del Prefecto durante varias horas, mientras que a Lillo le impusieron una multa por «*la poco urbanità di suoi modi verso il 1.o violino*» («la poca urbanidad de sus modales con el Primer violín»).

En el momento del incidente, el prestigio y la autoridad del violinista director había ido declinando desde la muerte de Festa. Tras haber sido testigo de primera mano del inmenso respeto que se tenía por su predecesor, Farelli debió de molestarse por el desafío a su autoridad que representaba la intervención de Lillo. A partir de un memorando de 1840 del Supervisor, que señalaba las obligaciones del *Maestro concertatore*, queda claro, sin embargo, que Lillo tenía derecho a interrumpir el ensayo. Era más improbable que este tipo de incidentes se produjeran durante los ensayos para un estreno, ya que el propio compositor era el *Maestro concertatore* y su autoridad era absoluta.

No está del todo claro qué hacía el *Maestro al cembalo* durante los ensayos con orquesta y las representaciones. Estaba sentado en la orquesta junto a un instrumento de teclado, flanqueado por los solistas de violonchelo y contrabajo, como parte de los vestigios de un «grupo de continuo», al igual que en el siglo XVIII. En las óperas cómicas, este grupo acompañaba los recitativos sencillos (*secco*).

Especialmente durante los primeros ensayos orquestales, el Maestro concertatore podía intervenir para abordar problemas que oía en la orquesta o en el escenario. Ya fuera el compositor o el Maestro concertatore del teatro, esa persona conocía indudablemente la música mucho mejor que el Primo violino, y era el único instrumentista de la orquesta que contaba con una partitura orquestal completa. Podía –y a menudo lo hacía– hacer correcciones interrumpiendo un ensayo general, pero también podía influir en los intérpretes tocando, para ayudar, por ejemplo, a la orquesta a establecer un *tempo* nuevo.



Varias fuentes señalan que, durante las representaciones, el *Maestro al cembalo* se limitaba a pasar las páginas de la partitura completa para los solistas de violon-

chelo y contrabajo que estaban tocando mirándola. En su autobiografía, Pacini escribió, por ejemplo, sobre el estreno de su ópera *Alessandro nelle Indie* en el Teatro di San Carlo en 1824 en Nápoles, dirigida por Festa:

Aveva passato l'intera serata esposto alla berlina (poichè si usava tuttora che l'autore dovesse andare al cembalo altro non facendo che voltare i fogli al violoncello ed al contrabbasso), fra la speranza ed il timore, essendo prevenuto che il pubblico di S. Carlo non applaudiva mai alla prima audizione di una nuova musica.

Había pasado toda la tarde siendo ridiculizado (ya que era costumbre que el compositor hubiera de sentirse al clave sin ningún otro cometido que pasar las páginas para el violonchelo y el contrabajo), entre la esperanza y el temor, habiendo sido advertido de que el público del San Carlo no aplaudía nunca en la primera audición de una música nueva.

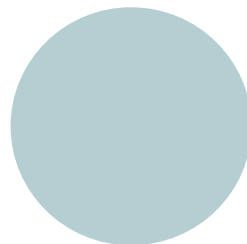
En su cronología de los estrenos de Verdi, Tom Kaufman se refiere a Antonio Farelli como el *Primo violino direttore d'orchestra* y a Verdi como el *Maestro concertatore* para el estreno de *Alzira*, mientras que Carlo Marinelli Roscioni habla de Farelli como el *Direttore d'orchestra*, Mercadante como *Direttore della musica* y Puzone como *Altro direttore* en su cronología de la temporada 1845-1846 del Teatro di San Carlo. Ninguna de las críticas del estreno de *Alzira* hacen mención de Farelli o a la orquesta; no es sorprendente que los críticos se centraran, en cambio, en la reacción del público a las intervenciones aplaudidas con más entusiasmo de los tres cantantes principales: Eugenia Tadolini, Gaetano Fraschini y Filippo Coletti. Queda claro a partir de estas críticas que

el fracaso de *Alzira* no fue consecuencia de ningún defecto en la interpretación; todas echan la culpa a la música de Verdi, que no estuvo a la altura de las enormes expectativas del público napolitano. El compositor estaba también muy satisfecho con el trabajo de su reparto y de la orquesta. Sobre esta última, sabemos por Muzio, en una carta del 18 de agosto de 1845 dirigida a Antonio Barezzi, que la ópera había carecido inicialmente de una obertura. El compositor había añadido una, como comenta también Stefano Castelvechi en su artículo, por la que le pagaron doscientos ducados. Y el relato de Muzio continúa:

Alla prova generale è stato tanto l'entusiasmo chi i professori dell'orchestra tutti in coro lo hanno accompagnato fino a casa sua in mezzo ai plausi ed agli evviva.

En el ensayo general fue tan grande el entusiasmo que los profesores de la orquesta, todos en grupo, lo acompañaron hasta su casa en medio de aplausos y vítores.

Muzio termina su carta parafraseando otra del compositor, que le había escrito que «*non avrà mai più in nessuna sua opera un sì bel complesso*» («no habrá jamás en una ópera suya un conjunto tan magnífico»).



David Lawton

Es catedrático emérito de Estudios Operísticos, Historia y Teoría de la Música en la Stony Brook University, donde es Director Artístico de Stony Brook Opera. Como director de orquesta ha dirigido numerosas óperas tanto en Europa como Estados Unidos. En su faceta de musicólogo, ha publicado extensamente sobre la ópera italiana del siglo XIX y es el responsable de las ediciones críticas de *Macbeth*, *Il trovatore* y *Le trovère* publicadas en The Works of Giuseppe Verdi (The University of Chicago Press y Ricordi).

Traducción: Luis Gago

ALZIRA, O EL ULTRAJE DE LA TIERRA

El argumento de *Alzira* la convierte en aquellas obras que esconden una compleja lectura.

Aparentemente una historia de amor y desamor en un contexto histórico determinado, grandes arias con *cabaleta* y adornados concertados, pero escondido en este lirismo se encuentra un punto más importante que analizar: la tierra.

Para los americanos que describe Voltaire, la occidentalización de la América no implicó únicamente la imposición de una nueva cultura, sino un ultraje a su cultura y a sus dioses, a sus mujeres, a sus rique-

zas, pero principalmente a su tierra. La desventurada *Alzira* es la representación humana de la propia América: deseada, ultrajada, robada y profanada.

Un diálogo entre la historia del Perú sin rigurosa verosimilitud e historicismo que usa el anacronismo y aparece en el escenario con una poesía esencial que se confronta con una criatura pura y una civilización que la corrompe.

Alzira encerrada en una habitación anhela aquel mundo perdido, dulce e infantil, puro y cándido, un paraíso perdido cantado por sus fieles siervas que en esta vasta

naturaleza, sobre aquel dulce pedazo de tierra reaviva el recuerdo de un amor verdadero.

El añorado botín no es sólo *Alzira* sino la América misma. La acción se desarrolla en torno a un pedazo de tierra, una representación del verdadero conflicto, una tierra que va más allá de un sentimiento de propiedad sino un sentimiento divino, un espacio de agradecimiento y adoración. Los dueños de la tierra lo han perdido todo.

Aquí no hay exotismos, no los hubo en Voltaire mucho menos en Verdi, y con esta exigencia, el Perú ambientado en esta ópera y los así llamados exóticos colores del ande serán solo la tierra y la sangre que se enfrentan con el expresionismo Verdiano y prenden de un país una esencia dialéctica donde los enfrentamientos humanos se reflejan en la luchas internas de un pueblo para poder contar una historia actual sin el disfraz de las costumbres manieristas.

ALZIRA HA SIDO ROBADA JUNTO A LA NATURALEZA, ES DECIR SE HA ROBADO TAMBIÉN UN PEDAZO DE SU TIERRA, Y LA TIERRA ES AHORA EL TESORO LISTO A SER DEVORADO TAL COMO UN BANQUETE. ALLÍ SE BEBE, SE COME Y SE ULTRAJA LO MÁS SAGRADO DE LA FEMINIDAD ANDINA.



Jean Pierre Gamarra

Director de escena

Es director de escena y de iluminación de *Alzira*. Tiene un máster en dirección por la Accademia per l'Opera italiana – Fundación Arena de Verona y Accademia Nazionale d'arte drammatica Silvio D'amico de Roma. Está especializado en Dirección de ópera en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires. Su montaje de la ópera *Alzira* de Verdi para el Gran Teatro Nacional del Perú, la Ópera Real de Valonia Lieja y ABAO Bilbao Opera, ha sido galardonada con el premio a mejor producción latinoamericana por la Asociación Ópera XXI.

VIVIMOS
LA ÓPERA

G. VERDI
ALZIRA



EL CORREO
INFORMACIÓN CON VALOR

PATROCINADOR DE LA

ABAO | BILBAO
OPERA



LA MAESTRÍA DE LA HISTORIA

Las conexiones neuronales, que con los años tienen más trabajo para ponerse en flor, debiendo para ello acudir a fuentes escritas, traen a la memoria aquel día **21 de octubre de 2006**, cuando el Palacio Euskalduna abrió sus puertas para representar la ópera *Rigoletto*, dando así inicio a un programa ambicioso, largo y exigente, cual fue, ha sido en modo ininterrumpido, y ahora finiquita el llamado empeño *Tutto Verdi*, en el que ABAO y todos cuantos han trabajado en ella durante **16 años**, se han dejado la piel para dar vida a dicho afán, poniendo en escena toda la producción verdiana, que ahora termina con la ópera *Alzira*, concretamente. Tan sólo en el mundo mundial [como ahora se expresa la juventud poco docta, la apabullante

cursilería, y algún periodista de nueva generación] ha sido el Teatro Comunale de Parma, el que también ha llevado a efecto semejante empeño. Por todo ello, a ABAO Bilbao Opera, en este retazo de nuestra *ama lur* y para la historia general del mundo de la lírica, ¡¡¡ gracias, gracias, mil gracias!!!

Otro retazo de historia, con la modesta intención de ilustrar brevemente al distinguido lector y a la dilecta lectora, es ofrecer una breve pincelada sobre el origen del libreto de esta ópera y una breve reseña de su valoración musical, ya que otras plumas más doctas harán una exposición más detallada de la misma.

El historiador español, Agustín de Zarate (1424-1560) escribió la crónica de la *Historia del descubrimiento y de la conquista de la Provincia del Perú*, que fue tomada por el parisino François-Marie Arouet (1694-1778), alias Voltaire, (escritor, filósofo, abogado, dramaturgo, francmasón, unos de los más conspicuos representantes de la Ilustración, empeñado en colocar el poder de la razón humana y de la ciencia en detrimento de la religión), para escribir La tragedia en cinco actos titulada *Alzire, ou les Americains*, en la que permanentemente subyace el mensaje de la intransigencia religiosa, muy por encima de la realidad histórica de los hechos que narra. Sobre esta pieza teatral, estrenada en París el 27 de enero de 1736, en el Théâtre-Français, con indudable éxito ya que tuvo 20 representaciones seguidas, se basó el libretista italiano Salvatore Cammarano, para que un acuciado Verdi por el empresario Vincenzo Flauto escribiera en tan solo veinte días su ópera *Alzira*, estrenada el 12 de agosto de 1845 en el Teatro San Carlo de Nápoles, respecto a la que tanto el público partidario de Severio Mercadante, como la crítica se encargaron de poner cual chupa de dómine. Es una obra muy poco representada, aunque tiene momentos realmente bellos cual es la obertura, que el director Riccardo Chailly calificó como sinfonía y el llamado finale de la obra. El propio Verdi (a la fecha entonces de sus llamados “años de galeras”), así lo reconoció al manifestar que “retocarla sólo lograría empeorarla”.

Tal y como convinieron Verdi y Cammarano, siguiendo los antecedentes literarios ya expuestos, la acción de esta ópera, dividida en obertura, prólogo y dos actos,

la acción transcurre en Lima y otras regiones peruanas a mediados del siglo XVI. Con semejantes referencias de encuadre histórico, la maestría del acontecer del tiempo nos lleva a entrar en el llamado Virreinato del Perú del Imperio Español de aquella época, en la que los españoles conviven con una raza de fue dominante de gran parte de la América del Sur, la integrada por el imperio incaico.

Como quiera que los aconteceres de este drama lírico se circunscriben en torno al periodo de tiempo comprendido entre los años 1540 y 1570, es esa época en la que hemos de encuadernar las líneas que siguen una vez que ha de dejarse patente que la palabra Inca hacía referencia exclusiva a Emperador indígena, aunque luego por referencia a éste los historiadores hicieron extensión a los habitantes de la zona denominándolo pueblo inca o tehantinsuyo, que se extendía a lo largo de la costa del Pacífico, abarcado la zona trasandina de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador y, principalmente Perú, como así lo demuestra los estudios arqueológicos realizados hasta la fecha. El último emperador Inca fue Atahualpa, quien fue derrotado por los conquistadores españoles en la batalla de Cajamarca en 1532.

Consiguientemente, en la época en que se desarrollan los aconteceres de la ópera *Alzira*, no existía ya emperador inca alguno y en el territorio se había constituido, reinando en España Carlos I, de la casa de Habsburgo, el Virreinato del Perú, con capital en Cuzco, teniendo como bandera el aspa de San Andrés en rojo (crux decussata o de Borgoña), sobre fondo blanco, introducida en España por Felipe el Hermoso en 1506 y enseña de los Viejos Tercios.

El Virreinato del Perú se crea, como queda dicho, por Carlos I (1542-1556), en Barcelona, el 20 de noviembre de 1542, por Real Cédula de las llamadas *Leyes Nuevas*. A los efectos del libreto de Cammarano puede significarse, a ciencia cierta, que nos encontraríamos en fechas comprendidas entre del virreinato de Antonio de Mendoza y Pacheco (1551 a 1569) y Francisco Álvarez de Toledo (de 1569 a 1581), éste ya en el reinado de Felipe II (1556 a 1598).



Del Perú se trajo a España la caña de azúcar, las lentejas, los garbanzos, los frijoles, la espinaca, el apio, el espárrago, la zanahoria, el nabo, la naranja, el limón y un largo etcétera. La primera Universidad constituida en América, con todas las formalidades canónicas y reales exigidas en aquel entonces, fue la Universidad Mayor de San Marcos de Lima, en 1548 -época dentro de la que se construye el relato del libreto de Cammarano-.



Es de esperar que estos tres breves esbozos históricos en torno a la ópera *Alzira*, que cierra el ciclo de Tutto Verdi, haya servido para comprender mejor el encuadre de una época sobre la conquista de América por el Imperio Español, en la que muchos vascos merecieron honor, honra y perenne recuerdo.



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.

ABAO, OPERA BAINO GEHIAGO MÁS QUE ÓPERA

PREMIO
Eskertze
2017
SARIA



Guruztetako 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



DISCOGRAFÍA, Y VIDEOGRAFÍA DE *ALZIRA* DE GIUSEPPE VERDI

ALZIRA EN CD

Personajes: Alzira (soprano); Zamoro (tenor); Gusmano (barítono); Zuma (mezzosoprano); Ovando (tenor); Ataliba (bajo); Otumbo (tenor); Álvaro (bajo).

Nota aclaratoria: existen unas once grabaciones conocidas de *Alzira* de Verdi. El siguiente listado supone una selección de las mismas en relación con su interés fonográfico y su disponibilidad en el mercado. No obstante, la mayoría de las grabaciones incluidas pueden escucharse en plataformas de *streaming* como Spotify, Apple Music, YouTube, Qobuz, Idagio o Primephonic.

1938

Elisabeth Schwarzkopf; Rupert Glawitsch; Manfred Hübner; Ingeborg Eschbach; [...]; Erich Schütz; Josef Burgwinkler; Augusto Garabello. Großorchester und Chorus des Reichsenders Berlin / Dir.: Heinrich Steiner. CANTUS CLASSICS CACD 5.00440 F (2 CD) © 2003.

1967

Virginia Zeani; Gianfranco Cecchele; Cornell MacNeil; Bianca Bortoluzzi; Saverio Porzano; Mario Rinaudo; Sergio Tedesco; Carlo Cava. Coro y Orquesta del Teatro dell'Opera di Roma / Dir.: Franco Capuana. GALA RECORDS 100701 (2 CD) © 2003.

1983

Ileana Cotrubas; Francisco Araiza; Renato Bruson; Sofia Lis; Donald George; Daniel Bonilla; Alexandru Ionita; Jan-Hendrik Rootering. Coro de la Bayerischen Rundfunks y Münchner Rundfunkorchester / Dir.: Lamberto Gardelli. ORFEO C057832H (2 CD) © 2001.

1999

Marina Mescheriakova; Ramón Vargas; Paolo Gavanelli; Iana Iliev; Jovo Reljin; Wolfgang Barta; Torsten Kerl; Slobodan Stankovic. Coro del Gran Teatro de Ginebra y Orquesta de la Suisse Romande de Ginebra / Dir.: Fabio Luisi. PHILIPS 4646282 (2 CD) © 2001.

2012

Junko Saito; Ferdinand von Bothmer; Thomas Gazheli; Anna Lucia Nardi; Joshua Lindsay; Yasushi Hirano; Joe Tsuchizaki; Francesco Facini. Istituto Corale ed Orchestrale di Dobbiaco y Orchestra di Bolzano e Trento / Dir.: Gustav Kuhn. CMAJOR 727102 (2 CD) © 2014.

ALZIRA EN DVD**1991**

Keiko Fukushima; Maurizio Frusoni; Giancarlo Pasquetto; Maria Rosario Rossini; Enrico Facini; Pietro Vultaggio; Giovanni Campi; Giacomo Prestia. Coro del Teatro Regio de Parma y Orquesta del Conservatorio "Arrigo Boito" / Dir. Maurizio Benini / Dir. esc.: Luciano Damiani. HARDY CLASSIC HCD4050 (1 DVD) © 2012.

2012

Junko Saito; Ferdinand von Bothmer; Thomas Gazheli; Anna Lucia Nardi; Joshua Lindsay; Yasushi Hirano; Joe Tsuchizaki; Francesco Facini. Istituto Corale ed Orchestrale di Dobbiaco y Orchestra di Bolzano e Trento / Dir.: Gustav Kuhn. CMAJOR 721408 / 721504 (1 DVD / Blu-ray) © 2013.

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. Además de su labor docente e investigadora, mantiene una importante actividad como crítico y divulgador musical.

**Pablo Lorenzo 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.

DOS OPCIONES Y UN SÓLO OBJETIVO: CUMPLIR SUS DESEOS

En el Hotel Carlton y el Hotel Abando le ofrecemos respuesta a todas sus necesidades y le garantizamos un servicio experto y profesional en la organización de bodas, banquetes y todo tipo de eventos y celebraciones.



★★★★★

HOTEL CARLTON

★★★★★

HOTEL ABANDO

INFÓRMESE
EN NUESTRO
DEPARTAMENTO
DE EVENTOS
946 611 724

eventos@aranzazu-hoteles.com

ARÁNZAZU  HOTELES

www.aranzazu-hoteles.com



BIOGRAFÍAS



DANIEL OREN

**Director
Musical**

Con un talento natural, desarrolló su particular interés por la ópera del gran Leonard Bernstein que en 1968 lo eligió, con tan solo trece años, como vocalista principal de sus Salmos de Chichester para la inauguración de la Televisión de Israel. En realidad fue su madre quien inició al joven Daniel, todavía a una edad temprana, en una educación musical completa mediante el estudio no solo de piano y violonchelo, sino de canto y armonía. Perfeccionó sus estudios en Europa dedicándose casi exclusivamente a la dirección, y en 1975 ganó el prestigioso concurso "Herbert von Karajan" para jóvenes directores. A partir de ese momento inició una carrera internacional.

Tras debutar en Estados Unidos, su reputación también se consolidó en Italia, de hecho se convirtió en el director estable en Roma y posteriormente en el Teatro Verdi de Trieste, donde recientemente ha sido director musical, en el Teatro San Carlo de Nápoles y en el Carlo Felice de Génova. En los últimos años ha continuado dirigiendo con éxito en los principales teatros italianos: Florencia, Parma, Turín, Venecia, cultivando estrechas relaciones con los teatros europeos y americanos más influyentes, entre ellos el Metropolitan de Nueva York, Covent Garden de Londres, la Staatsoper de Viena, el Colón de Buenos Aires, la ópera de Tokio, las óperas de Houston, Dallas, San Francisco y la Bastilla de París donde obtuvo un

gran éxito con Leo Nucci, Roberto Alagna y Angela Gheorgiu.

Su amor por la ópera, con un repertorio que abarca el italiano más importante, se une a la pasión por la música sinfónica, que ha gozado de gran éxito dirigiendo importantes orquestas como la Accademia di Santa Cecilia de Roma (por primera vez en 1978), la Orquesta Maggio Musicale Fiorentino, la Filarmónica de Israel, la Filarmónica de Berlín y las orquestas de radio de Múnich, Colonia, Stuttgart, Frankfurt y Berlín, entre muchas otras.

EN ABAO BILBAO OPERA

- *Cavalleria Rusticana* 2021
- *Pagliacci* 2021

PERFILES RRSS

- *Facebook*: @orendaniel17
- *Twitter*: @danieloren_official



ORQUESTA BILBAOSINFONIETTA

Iker Sánchez Silva, Director Artístico

BilbaoSinfonietta es una orquesta polivalente y flexible capaz de abarcar la música clásica-contemporánea en diferentes contextos y con una clara dirección: llegar al corazón de la cultura de hoy a través de versiones coherentes y arriesgadas. El espectro musical de BS abarca desde el repertorio sinfónico y operístico, sin dejar a un lado una importante línea de exploración

multidisciplinar, sumando sinergias con el teatro, la danza o la video-creación.

En estos 6 años de andadura, BilbaoSinfonietta se ha puesto de largo en numerosas ocasiones para representar un buen puñado de títulos escénicos. Desde producciones en el Teatro Arriaga como *El Amor Brujo* de Falla (2019), *Los Siete Pecados Capitales* de Kurt Weill (2021), hasta proyectos dramáticos como *La Historia de un Soldado* de I. Stravinsky (Palacio Euskalduna y Palau de Congressos de Castellón, 2018) o *Pierrot Lunaire* de A. Schönberg (Fundación BBVA, Bilbao 2019). La temporada pasada tuvo la ocasión de colaborar con ABAO en la GALA LÍRICA ABAO ON-STAGE realizada en el Auditorio Euskalduna junto a un soberbio elenco, así como con la Sociedad Coral de Bilbao en la clausura del Festival Musika-Musica interpretando el apreciado *Requiem* de Mozart. En cuanto a proyectos de danza ha trabajado junto a Lucía Lacarra y Matthew Golding (Teatro Arriaga 2020), *Metamorphosis Dance* con Iratxe Ansa e Igor Bacovich a la cabeza (Teatro Arriaga 2021) o la compañía zaragozana Circle of trust (Euskalduna 2018).

Dentro de este versátil recorrido BilbaoSinfonietta está muy ligada a la obra de jóvenes compositores, mostrando su trabajo en diversos festivales internacionales. Su compromiso con la música actual le ha llevado a crear un pequeño ciclo de óperas de cámara denominado "Pocket Opera", habiendo estrenado esta misma temporada dos de ellas en euskera: *Arrosa Xuriaren Artean* (Francisco Domínguez) y *Bigarren Sexua* (Asier López Iraola). Esta última, se convertirá en la segunda grabación de la agrupación tras el reciente estreno de su primer trabajo discográfico para el sello

IBS Classical "Falla 1915" en la Filarmónica de Bilbao.

BilbaoSinfonietta ha colaborado con voces tan importantes como Nicola Beller Carbone, Ángeles Blancas, Carmen Solís, Celso Albelo, Sergio Escobar, Juan Jesus Rodríguez, Simón Orfila, María Toledo, Ausrine Stundyte, Vanessa Goikoetxea, Jone Martínez, David Alegret, Maite Maruri, Chris Robertson, Naroa Intxausti y directores de escena como Calixto Bieito, Mikel Gomez de Segura o Barbora Horakova. Desde su fundación Iker Sánchez Silva es su director artístico y musical, aunque batutas como la de Rainer Hersch, Carlos Noain, Oliver Díaz o el propio Daniel Oren han trabajado junto a BS.

Próximamente mostrarán su trabajo en Festivales como la Quincena Musical de San Sebastián, interpretando nuevamente *Pierrot Lunaire* de Schönberg junto a la música del reciente Premio Nacional de Música Gabriel Erkoreka, estrenando una nueva obra de éste. Participará en el Festival Bernaola de Vitoria-Gasteiz con la "Pocket Ópera" de Fran Dominguez *Arrosa Xuriaren artean* junto a la soprano Jone Martinez y también será el grupo instrumental que muestre el trabajo de los finalistas del Concurso Nacional de Jóvenes Compositores en el Auditorio Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Para finales del 2022 y principios del 2023 le aguarda una muy esperada gira con *El Mesías* de Händel, junto aun estupendo elenco encabezado por Carlos Mena y Jone Martinez.

EN ABAO BILBAO OPERA

- *El elixir de amor*, Temporada ABAO Txiki 2020
- Gala ABAO on Stage, 2021

PERFILES RRSS

- Facebook: @BSinfonietta
- Instagram: @bsinfonietta
- YouTube: Bilbao Sinfonietta



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, Jiri Kout, 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, Jiri Kout, 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, Göterdämmerung, 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. Pletnirov o su reciente participación en la impactante producción de Calixto Bieito de Johannes Passion de Bach para el Teatro Arriaga de Bilbao.

PERFILES RRSS

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



JEAN PIERRE GAMARRA

**Director de escena
e iluminación**

Máster en dirección por la Accademia per l'Opera italiana – Fundación Arena de Verona y Accademia Nazionale d'arte drammatica Silvio D'amico de Roma. Especializado en Dirección de ópera en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires. Su montaje de la ópera *Alzira* de Verdi para el Gran Teatro Nacional del Perú, la Ópera Real de Valonia Lieja y ABAO Bilbao Opera, ha sido galardonada con el premio a mejor producción latinoamericana por la Asociación Ópera XXI.

Debuta como director de teatro en 2001, con 16 años, al frente de Épica Asociación Cultural produciendo y dirigiendo espectáculos teatrales de pequeño y grande formato junto a su familia. En 2010 debuta como dramaturgo con la obra *Detrás de de la máscara* y la ópera de Leoncavallo, *I Pagliacci* en el Centro Experimental del Teatro Colon como última colaboración antes de su graduación en dirección de ópera.

En 2011 dirige la ópera de Mozart *Idomeneo Re di Creta* en el Teatro Municipal de Lima, y en 2012 dirige y diseña la ópera contemporánea *Erase que era una niña* del compositor finlandés Timo-juhani kyllonen para el Teatro Británico. En 2013 hace su debut en el Gran Teatro Nacional del Perú con la ópera contemporánea *La ciudad bajo el mar*, libreto de Maritza Nuñez y música de Nilo Velarde. En 2015 dirige y diseña a una nueva producción de *Le Nozze di Figaro* con excelente crítica en el Teatro Municipal de Lima.

En 2017 dirige la ópera *Così fan tutte* de Mozart dentro del marco de LIMA OPERA FEST en el Teatro Municipal de Lima gracias al patrocinio del VAO-Italia. Entre 2018 y 2019 dirige *Pollicino* de Werner Henze y *Alzira* de Verdi en el Gran teatro Nacional del Perú, *Die Zauberflöte* de Mozart en el Teatro Municipal de Lima y *The Little prince* de Rachel Portman en el Gran Teatro Nacional del Perú.

Sus próximos proyectos para 2021 y 2022 incluyen *Alzira* de Verdi en la Opera Real de Valonia en Bélgica, *Il re pastore* de Mozart en el Teatro Británico de Lima, el reestreno de la ópera peruana *Ollanta* en el Gran Teatro Nacional del Perú y una versión contemporánea de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca en el Teatro Municipal de Lima.

DEBUTA EN ABAO BILBAO OPERA

PERFILES RRSS

- *Instagram:* @jeanpierregamarra



LORENZO ALBANI

**Escenografía y
vestuario**

Después de estudios en ciencias políticas recibe su primera formación artística en la Escuela Nacional de Teatro del Canadá dirigida por Danièle Levesque y en 2013 se licencia como escenógrafo de la escuela del Teatro Nacional de Estrasburgo (TNS), donde colabora con los directores franceses Alain Françon, Pierre Meunier, Georges Lavaudant y los diseñadores Pierre Albert y Rudy Sabounghi.

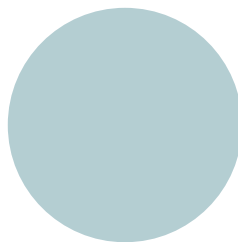
Como escenógrafo y figurinista, trabaja regularmente con la directora francesa

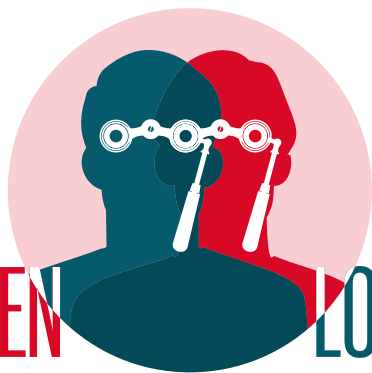
Julie Brochen y ha diseñado varios espectáculos para el Teatro Nacional de Estrasburgo (*Liquidation* de Imre Kertész en 2013 , *Pulcinella* de Igor Stravinsky en 2014), para el Teatro du Nord (*Molly S.* de Brian Friel) y en el Teatro de l'Atelier de París (*Mademoiselle Julie* de August Strinberg, 2019).

En ópera, ha diseñado para el director peruano Jean Pierre Gamarra la escenografía y vestuario de *Così fan tutte* y *Die Zauberflöte* de Mozart en el Teatro Municipal de Lima, y para el Gran Teatro Nacional del Perú tres espectáculos de ópera para joven público, *Pollicino* de Hans Werner Henze, *La ciudad bajo el mar* de Nilo Velarde y Maritza Núñez y *El Principito* de Rachel Portman.

También director de escena, ha estudiado en la Academia per l'opera Italiana di Verona donde ha sido formado por los directores Gianfranco De Bosio y Lorenzo Mariani. Ha puesto en escena *Bastien und Bastienne* en el Teatro Municipal de Lima (Lima Opera Fest) y en el mismo teatro un díptico *Der Schauspieldirektor / Prima la musica e poi le parole* de Mozart y Salieri.

DEBUTA EN ABAO BILBAO OPERA





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 abonamenduaren 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.

#ABAOGehiagoGara / #SomosMásABAO

ABAO | BILBAO
OPERA

BIOGRAFÍAS / REPARTO



**CARMEN
SOLÍS**

Soprano
Badajoz, España

ROL

ALZIRA, hija de Ataliba

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Madama Butterfly*, Puccini (CioCio San)
- *Il Trovatore*, Verdi (Leonora)
- *Tosca*, Puccini (Floria Tosca)
- *I Pagliacci*, Leoncavallo (Nedda)
- *Turandot*, Puccini (Liú)

ACTUACIONES RECIENTES

- *I Pagliacci*, Teatro Comunale di Bologna
- *El Caserío*, Teatro de la Zarzuela

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Messa da Requiem*, Verdi, ORTVE en Teatro Monumental de Madrid
- *Madama Butterfly*, Puccini, Teatro de la Maestranza

EN ABAO BILBAO OPERA

- *Le nozze di Figaro* (Condesa de Almaviva) 2010.
- Gala ABAO on Stage 2021

PERFILES RRSS

- *Web*: www.carmensolis.com
- *Instagram*: @carmensolissoprano
- *Facebook*: @carmensolissoprano
- *Twitter*: @soliscarmen



SERGIO ESCOBAR

Tenor
Toledo, España

ROL

ZAMORO, jefe de tribu peruana

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Aida*, Verdi, (Radames)
- *Don Carlo*, Verdi, (Don Carlo)
- *Madama Butterfly*, Puccini, (Pinkerton)
- *Norma*, Bellini, (Pollione)
- *I Pagliacci*, Leoncavallo, (Tonio)

ACTUACIONES RECIENTES

- *Don Carlo*, Teatro Real de Madrid
- *Madame Butterfly*, Nationale Opera & Ballet Amsterdam
- *Macbeth*, Staatsoper Berlin

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Manon Lescaut*, Teatro de Las Palmas
- *Madame Butterfly*, Teatro San Carlo di Napoli
- *Don Carlo*, Staatsoper Berlin

EN ABAO BILBAO OPERA

- *I Lombardi alla prima crociata* (Arvino), 2019
- Gala ABAO on Stage 2020

PERFILES RRSS

- *Instagram*: @tenorescobar
- *Twitter*: @tenorsergio82



JUAN JESÚS RODRÍGUEZ

Barítono
Huelva, España

ROL

GUSMANO, Gobernador del Perú

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Rigoletto*, Verdi, (Rigoletto)
- *Il Trovatore*, Verdi, (Conte di Luna)
- *La Traviata*, Verdi, (Germont)
- *Un ballo in Maschera*, Verdi, (Renato)
- *Don Carlo*, Verdi, (Rodrigo)

ACTUACIONES RECIENTES

- *Rigoletto*, Teatro Cervantes, Málaga
- *El Gato Montés*, Teatro de la Zarzuela
- *Rigoletto*, Opera de Luxemburgo
- *Rigoletto*, Festival Bregenz, Austria

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *La Wally*, Munich
- *Andrea Chenier*, Deutsche Oper Berlin

EN ABAO BILBAO OPERA

- *Madama Butterfly* (Sharpless) 2006
- *Luisa Miller* (Miller) 2012
- *Otello* (Jago) 2015
- *Don Carlos* (Rodrigo) 2015
- *Lucia di Lammermoor* (Lord Enrico) 2019
- Gala ABAO on Stage 2020

PERFILES RRSS

- *Web*: www.juanjesusrodriguez.com
- *Instagram*: @juanjesus.rodriguezjimenez
- *Instagram*: @juanjesusrodriguezjimenez



DAVID LAGARES

Bajo
Huelva, España

ROL

ATALIBA, jefe de tribu peruana

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *La Bohème*, Puccini, (Colline)
- *Il barbiere di Siviglia*, Rossini, (Don Basilio)
- *Un ballo in maschera*, Verdi, (Samuel)
- *Tosca*, Puccini, (Angelotti)
- *Don Giovanni*, Mozart, (Masetto)

ACTUACIONES RECIENTES

- *La Bohème*, Teatro Campoamor Oviedo
- *Ariadne auf naxos*, Gran Teatre del Liceu
- *Il barbiere di Siviglia*, Teatro Villamarta
- *Un ballo in maschera*, Baluarte Pamplona
- *Tosca*, Teatro Real
- *The Fiery Angel*, Teatro Real

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Die Zauberflöte*, Gran Teatre del Liceu
- *Hadrian*, Teatro Real
- *La dama del alba*, Teatro Campoamor Oviedo
- *Don Giovanni*, Teatro Campoamor Oviedo
- *Macbeth*, Gran Teatre del Liceu

EN ABAO BILBAO OPERA

- *Jerusalem* (Heraldo y soldado) 2019
- *La fanciulla del West* (Jake Wallace) 2020

PERFILES RRSS

- *Instagram*: @Davidlagaresbass
- *Facebook*: David Lagares, bajo-barítono
- *Twitter*: @DavidLagaresBas



JOSEP MIQUEL RAMÓN

Barítono
Valencia, España

ROL

ÁLVARO, padre de Gusmano,
Gobernador del Perú

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Le Nozze di Figaro*, W. A. Mozart (Il Conte)
- *Don Giovanni*, W. A. Mozart (D. Giovanni)
- *Don Pasquale*, Donizetti (Malatesta)
- *Lucia di Lammermoor*, Donizetti (Enrico)
- *Il Viaggio a Reims*, Rossini (Alvaro)
- *La Bohème*, Puccini (Marcello)

ACTUACIONES RECIENTES

- *El Pintor*, Teatros del Canal Madrid
- *La Clemenza di Tito*, Ópera de Oviedo

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *El Giravolt de Maig*, Palau de la Música Catalana

EN ABAO BILBAO OPERA

- *Manon* (De Brétigny) 2000
- *La clemenza di Tito* (Publio) 2022



VICENÇ ESTEVE

Tenor
Barcelona, España

ROL

OVANDO, Duque español

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Madama Butterfly*, Puccini, (Goro)
- *I Pagliacci*, Leoncavallo, (Beppe)
- *Lucia di Lammermoor*, Donizetti, (Arturo)
- *Andrea Chénier*, Giordano, (Incredibile)
- *Adriana Lecouvreur*, Cilea, (Abate)

ACTUACIONES RECIENTES

- *Ariadne auf naxos*, Gran Teatre del Liceu
- *La Bohème*, Teatro Real
- *El Abrecartas*, Teatro Real

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Hadrian*, Teatro Real

EN ABAO BILBAO OPERA

- *Susannah* (Elder Gleaton) 2010
- *Tosca* (Spoletta) 2013
- *Les vêpres siciliennes* (Danieli) 2013
- *Carmen* (Le Remendado) 2014
- *Turandot* (Pong) 2014
- *Otello* (Roderigo) 2015
- *Norma* (Flavio) 2018



MARÍA ZAPATA

Soprano
Oviedo, España

ROL

ZUMA, criada de Alzira

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Il trovatore*, Verdi (Leonora)
- *Ernani*, Verdi (Elvira)
- *Suor Angelica*, Puccini (Suor Angelica)
- *Lucrezia Borgia*, Donizetti (Lucrezia)

ACTUACIONES RECIENTES

- *Nabucco*, Ópera de Oviedo

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *La Dama de Alba*, Ópera de Oviedo
- *Il trovatore*, Gran Teatre del Liceu
- *Ernani*, Ópera de Oviedo

DEBUTA EN ABAO BILBAO OPERA

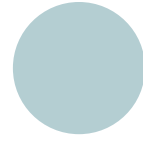
PERFILES RRSS

- *Twitter*: @zapatita_m



GERARDO LÓPEZ

Tenor
Málaga, España



ROL

OTUMBO, guerrero americano

PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *El barberillo de Lavapiés*, Barbieri, (Lampanilla/Don Luis)
- *Le nozze di Figaro*, Mozart, (Don Basilio/Don Curzio).
- *Die Fledermaus*, Strauss, (Alfred)
- *L' enfant et les sortilèges*, Ravel, (Le théière/Le petit vieillard/La rainette).
- *El retablo de maese Pedro*, Falla, (Maese Pedro).

ACTUACIONES RECIENTES

- *Don Fernando el Emplazado*, Teatro Real
- *Benamor*, Teatro de la Zarzuela
- *Carmen*, ADDA
- *Lakmé*, Teatro Real
- *The magic opal*, Teatro de la Zarzuela

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

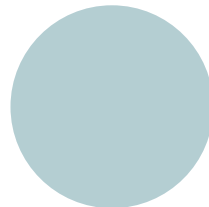
- *El Retablo de Maese Pedro*, Auditorium Le Nouveau Siècle de Lille
- *Sebastián Durón*. Música al Santísimo Sacramento, Festival de l' Abbaye de Saint-Michel en Thiérache
- *Música para la Real Capilla*, Festival du Périgord Noir
- *El caballero avaro*, Fundación Juan March
- *La sonnambula*, Teatro Real

EN ABAO BILBAO OPERA

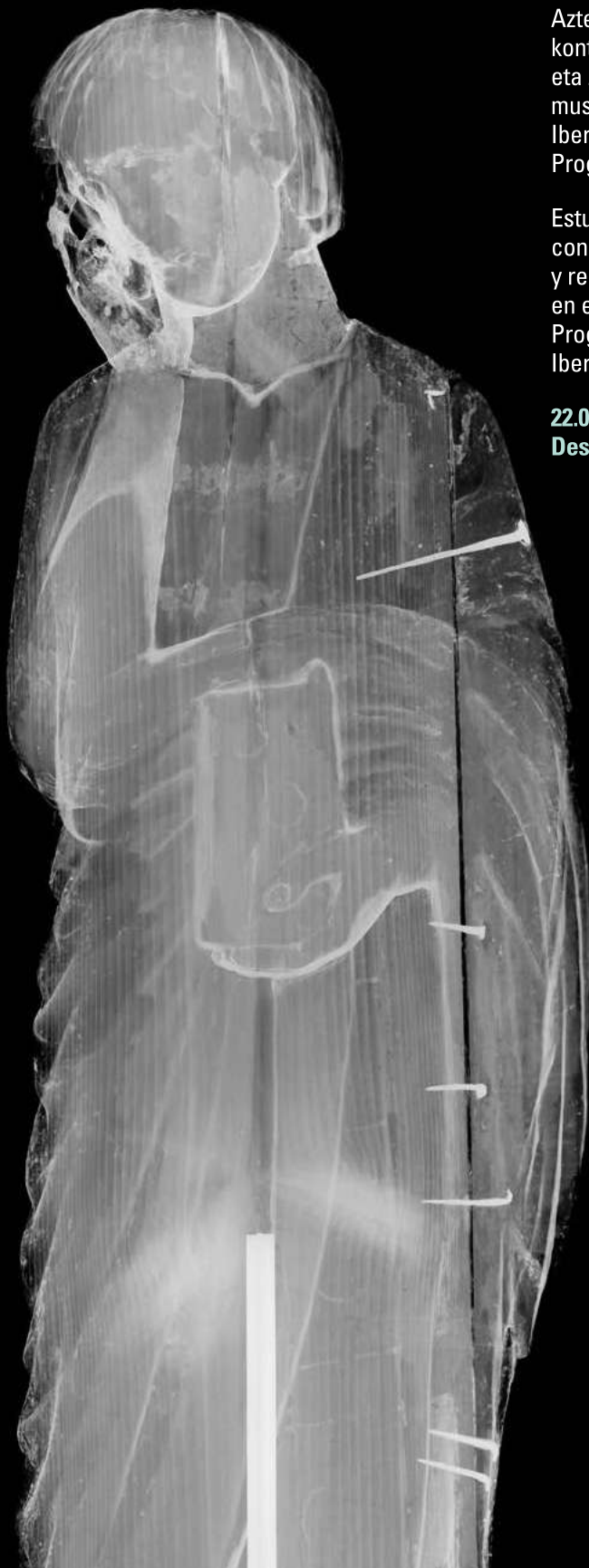
- *L'enfant et les sortilèges*. ABAO Txiki 2011
- *Lucia di Lammermoor* (Normanno). 2019
- *Jerusalem* (Un oficial) 2019
- *La fanciulla del West* (Joe) 2020

PERFILES RRSS

- Web: www.divertimentomusica.com/gerardolopez/bio.php



AGERIKOAREN ETA IKUSEZINAREN ARTEAN ENTRE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE



Azterketa,
kontserbazioa
eta zaharbertzea
museoan.
Iberdrola-Museoa
Programa

Estudio,
conservación
y restauración
en el museo.
Programa
Iberdrola-Museo

22.04.06tik aurrera
Desde 06.04.22



**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**



RCMA | RSC

REAL CLUB MARÍTIMO DEL ABRA | REAL SPORTING CLUB



eventos de empresa

¡Vuelve a compartir!



#Gastronomía
#Teambuilding
#Regatascorporativas
#Jornadas

OPERA GUSTUKO DUZU, BAINA ORAINDIK EZ DAKIZU TE GUSTA LA ÓPERA PERO AÚN NO LO SABES

Si tienes menos de
Urte baino
gutxiago

25*
€

Tu entrada por solo
Zure sarrera

Si tienes entre 26 y
26 eta 30 urte
bitartean baduzu

30*
€

Tu entrada por solo
Zure sarrera

¡Y a disfrutar!

Por ser joven. Así de fácil.

* Coste de emisión de la tarjeta: 10€



gazteamabao.org



gazteamabao.org/?lang=eu



ABA BILBAO
OPERA





**CLUB
DEPORTIVO
BILBAO**

Alda. Recalde, 28. 48009 Bilbao
T. 94 423 11 08 / 09 - F. 94 424 10 15
www.club-deportivo.com



ABAO TXIKI

Bizkaia
bizkaibus



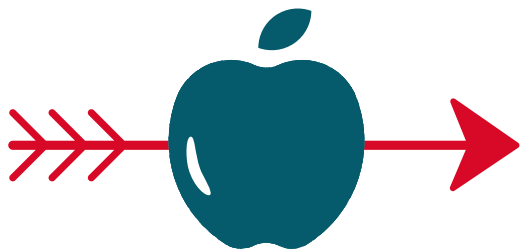
BIZKAIBUSEK OPERARA
HURBILTZEN ZAITU

BIZKAIBUS TE ACERCA
A LA ÓPERA



ABA TXIKI

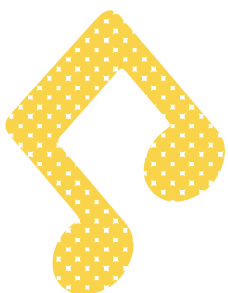
 **Bizkaia**
bizkaibus



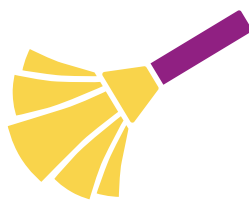
OPERARIK
DIBERTIGARRIENA
FAMILIARTEAN



LA ÓPERA ES
MÁS DIVERTIDA
EN FAMILIA



DESDE
SOLO **10€** -TIK
AURRERA



Sarrerak / Entradas
teatroarriaga.es
kutxabank.es

Laguntzaileak /
Colaboradores



2021/2022

17 ABAO TXIKI DENBORALDIA
TEMPORADA DE ABAO TXIKI



ALLEGRO VIVACE

Maiatzak / Mayo '22
14, 15

Babesle / Patrocina:

Musika / Música:

Eszena-zuzendaria / Director de escena:

Produktzioa / Producción:

LABORAL 
kutxa

Monteverdi, Purcell, Mozart,
Rossini, Donizetti, Berlioz,
Verdi, Bizet, Puccini

Joan Font (Comediants)

Gran Teatre del Liceu

#ABAOgehiagoGara / #SomosMásABAO

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

 **TEATRO
ARRIAGA
ANTZOKIA**

ABAO  **BILBAO
OPERA**

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**

📍 KUTXABANK

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 ikuskizunaren datak aldatzeko eskubidea, bai eta artista edo kolaboratzailearen bat aldatzekoa ere, aldeztu 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.

2021/2022

70 OPERA DENBORALDIA
TEMPORADA DE ÓPERA

G. Puccini

MADAMA BUTTERFLY

Maiatzak / Mayo '22

21, 24, 27, 30

50%

OPERA BERRI

28 Maiatzak
Mayo

📍 Euskalduna Bilbao



ITZULERAREN ITXAROPENA. KLASIKOAREN EDERTASUNA
LA ESPERANZA DEL RETORNO. LA BELLEZA DE UN CLÁSICO

Babesle nagusia / Patrocinador principal

Fundación
BBVA

ABA ○ | BILBAO
OPERA



PERODRI

JOYEROS



Colección Venus

Síguenos en  @perodrijoyeros
Instagram

Gran Vía, 33 48009 Tel. 944161411 • BILBAO • Bidebarrieta, 7 48005 Tel. 944152368
BURGOS • LEÓN • MADRID • SALAMANCA • SANTANDER • VITORIA

www.perodri.es