

**PALAU DE LES ARTS
REINA SOFÍA**
Intendent-Director artistic: **DAVIDE LIVERMORE**

A Midsummer Night's Dream

Benjamin Britten

Temporada 2015-2016



A Midsummer Night's Dream

Ficha artística

A Midsummer Night's Dream [El sueño de una noche de verano]

Ópera en tres actos, opus 64

Música de Benjamin Britten (1913-1976)

Libreto de Benjamin Britten y Peter Pears, basado en la obra homónima de Shakespeare

Estreno: Aldeburgh, 11 junio 1960, Jubilee Hall

Edición: Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd, London

Dirección musical
Roberto Abbado

Dirección de escena, escenografía y coreografía
Paul Curran

Vestuario
Gabriella Ingram

Iluminación
David Jacques

Nueva producción
Palau de les Arts
Reina Sofía

Escolania de la Mare de Déu dels Desemparats
Luis Garrido, director

Orquestra de la Comunitat Valenciana

Oberon **Christopher Lowrey**

Tytania **Nadine Sierra / Jennifer O'Loughlin (16)**

Theseus **Brandon Cedel**

Hippolyta **Iuliia Safonova***

Lysander **Mark Milhofer**

Demetrius **Dan Kempson**

Hermia **Nozomi Kato***

Helena **Leah Partridge**

Bottom **Conal Coad**

Quince **Richard Burkhard**

Flute **Keith Jameson**

Snug **Tyler Simpson**

Snout **William Ferguson**

Starveling **Michael Borth***

Puck **Chris Agius Darmanin**

Cobweb **Alejandro Estellés****

Peaseblossom **Joel Orts****

Mustardseed **Héctor Francés****

Moth **Josep de Martín****

Niño actor **Ángel Valdevira Boudet**

Ballet infantil

Javier Arés, Fernando Calatayud

Mario Escribano, Edgar Mateo

Iván Monleón, Diego Olmier

Luis Santamaría

* Centre de Perfeccionament Plácido Domingo

** Escolania de la Mare de Déu dels Desemparats

Ficha artística | **A Midsummer Night's Dream**

Asistente de la dirección de escena

Allex Aguilera

Maestro repetidor

Stanislav Ángelov

Subtitulación

Anselmo Alonso

Realización de escenografía

Tecnoscena SRL

Realización de vestuario

Sartroria Teatrale Arrigo SRL

Sala Principal

10, 14, 16 junio 2016 · 20.00 h

12 junio 2016 · 18.00 h

18 junio 2016 · 19.00 h

Duración aproximada: 3 h 18 min

Acto I: 52 min

Pausa: 25 min

Acto II: 48 min

Pausa: 20 min

Acto III: 53 min

A Midsummer Night's Dream

Sinopsis

Acto I

Es de noche en el bosque que rodea a Atenas. Oberón, rey de los elfos, y Titania, su esposa y reina de las hadas, discuten por un niño cambiado al que el soberano quiere entregar a un caballero mientras que ella quiere quedárselo, al ser el pequeño hijo de una de sus sirvientas. Oberón envía a su fiel Puck a buscar una flor mágica cuyo jugo es capaz de enamorar a una persona del primer ser que se encuentre. Oberón pretende derramar ese jugo sobre los párpados dormidos de Titania y así hacerse con el niño cambiado.

Cuatro jóvenes, Lisandro, Hermia, Demetrio y Helena, se entretienen por el bosque en buscarse y huirse unos de otros en un extraño juego de amores y desamores. Oberón ordena a Puck que arregle el desaguado amoroso usando el jugo de la flor. Hermia y Lisandro, perdidos y agotados, se duermen en la profundidad

del bosque. Puck derrama el jugo de la flor en los párpados de Lisandro, al que toma por Demetrio. Éste llega entonces, perseguido por Helena, a la que rechaza amargamente. Desconsolada, ésta ve a Lisandro y lo despierta, con lo que surge en él el amor por ella. Helena entonces huye pensando que Lisandro se mofa de ella, mientras que éste la persigue sin éxito. Cerca de allí Titania se dispone a dormir. Oberón aparece y moja sus párpados con el jugo amoroso.

Acto II

Unos artesanos de Atenas ensayan una obra de teatro en el bosque. Puck decide comenzar sus tropelías: le pone a Bottom la cabeza de un burro para terror de los otros artesanos que salen corriendo del lugar. Una vez solo y asustado, Bottom canta para espantar su terror y con ello despierta a Titania.

El jugo de la flor obra su hechizo y la reina de las hadas se enamora de él. Oberón está exultante: su plan ha resultado bien, pero durará poco ya que Demetrio no tarda en aparecer persiguiendo a Hermia. Puck esperará a que Demetrio duerma para poner al fin el jugo mágico en sus ojos. A pesar de ello, la situación entre los jóvenes se enreda aún más cuando Demetrio nada más despertar ve a Helena y se enamora de ella. Ante tal desastre, Oberón exige una solución a Puck, quien opta por llevarse a los cuatro jóvenes bosque adentro y les moja los párpados con un antídoto una vez que se han dormido.

Acto III

Oberón libra a Titania de su hechizo floral. Los cuatro amantes despiertan y al fin se emparejan según sus originales sentimientos. Bottom también despierta con su cabeza humana, y se convence de que todo ha sido un sueño. Los demás artesanos, que no han dejado de buscar a Bottom, dan por fin con él y le anuncian que su obra va a ser representada en la corte. Es el día de la boda de Teseo e Hipólita en Atenas. Los artesanos representan su tragedia de Píramo y Tisbe para las tres parejas nobles. Al final, cuando los humanos marchan a dormir, las hadas nos desean buenas noches.

A Midsummer Night's Dream

Entre la magia y el sueño

Por Arturo Reverter



Benjamin Britten fue uno de los grandes operistas del siglo XX. Muchas veces tachado de conservador por la vanguardia, hoy está considerado un gran valor de la música dramática. Dotado de un enorme talento teatral, de una cocina orquestal ecléctica, que sintetizaba hábilmente multitud de provechosas influencias, el inglés poseía también el secreto del tratamiento de la voz humana. Ambas vías, la sinfónica y la vocal, eran perfecta y elocuentemente combinadas y desarrolladas en su escritura; no ya en la ópera, sino en el dominio de las obras sinfónico-corales con solistas o en el de aquellas en las que la voz a solo era la protagonista con el lecho de los timbres instrumentales.

El sueño de una noche de verano es una obra que nos muestra la calidad del lenguaje de Britten, dueño ya en ese tiempo de una caligrafía muy personal, resultado de una paulatina depuración de las formas y de una estilización de las estructuras clásico-románticas, en la línea seguida, aunque por derroteros bien distintos, por Alban Berg, cuyo *Wozzeck* viene a ser un precipitado de toda una tradición operística. Más allá del serialismo o del atonalismo, el músico británico, en el marco de un eclecticismo creativo, procuró a lo largo de toda su producción ofrecer el texto de la forma más clara posible para que se entendiera fonética y semánticamente y buscaba por ello un trazo de la máxima pureza en el que la línea de canto emergiera con limpidez.

Conviene escuchar al propio Britten: “Uno de mis principales objetivos es el de intentar devolver a la musicalidad de la lengua inglesa el brillo, la libertad y la vitalidad de los que ha estado completamente desprovista desde la

muerte de Purcell”. Por eso era partidario no de utilizar una prosodia equivalente a la del lenguaje hablado, sino de elegir libremente, según los casos, las palabras que necesitaran una pronunciación más prolongada que en un discurso o en una conversación normal. La melodía sigue así las entonaciones e inflexiones de la frase hablada. A la manera en la que, salvando distancias, se desarrollaban las obras de Músorgski o Janáček.

Es el camino señalado en su día por el musicólogo británico Deryck Cooke: “La música es un lenguaje capaz de expresar muy definidas emociones, y ciertas frases poseen por sí solas un intrínseco significado emocional.” La voz se sostiene mediante un fluido y cambiante recitativo *accompagnato*, que se une a numerosos pasajes en arioso o a segmentos propios del aria, dos formas que realmente llegan a confundirse.

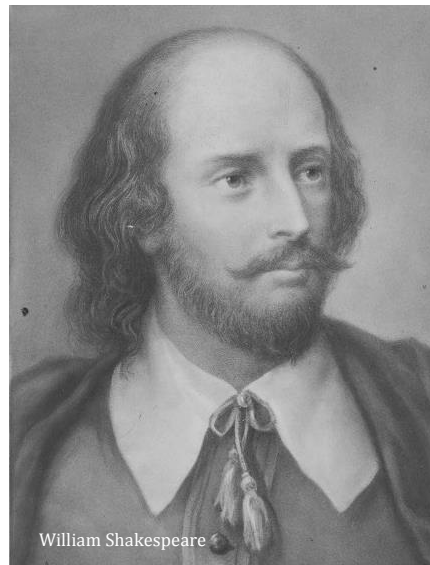


Era lógico por ello que Britten pretendiera siempre, en el campo lírico, ilustrar asuntos con excelente base literaria: *Peter Grimes* (George Crabbe), *Billy Budd* (Herman Melville), *La vuelta de tuerca* (Henry James), *Muerte en Venecia* (Thomas Mann)... Y en este caso nada menos que Shakespeare, una comedia de juventud, de 1592-1596, escrita con ocasión de una boda.

La base literaria

El libreto lo escribió a medias con su amigo y pareja, el tenor Peter Pears. Decía que “no tenía tiempo para hacer uno nuevo”. Pero extraerlo, después de un trabajo detallado y paciente, de una obra como la del autor de

Otello, no era nada fácil, incluso más delicado. Se conservó casi íntegra la distribución original. Solamente se eliminaron dos personajes, Egeo, padre de Hermia, y Philostrate, el ayudante en los pequeños placeres de Teseo. Este proyecto, que tanto le interesó, determinó que dejara por un tiempo el trabajo que venía realizando acerca de otro asunto no menos importante: la elaboración de la ópera corta *Curlew River*, la primera de las tres llamadas “parábolas para la iglesia”.



William Shakespeare

El propio compositor se disculpaba en cierto modo con el libretista de esa trilogía, William Plomer, a quien escribía el 12 de agosto de 1959 con estas palabras: “Siento que debo posponer *Curlew*, que está tan cerca de mi corazón, durante un año. Por varias razones. En parte porque en el cambio de escenario, de Japón a la Inglaterra medieval, llevamos cierto retraso. No me quejo de ello porque sé que esta reorientación debe hacerse lentamente (...). Otra razón es la de que este próximo invierno reconstruimos el Jubilee Hall de Aldeburgh para convertirlo en un pequeño teatro de ópera, con camerinos, gran escenario, gran foso, con modificación del recinto, etc. Y debemos hacerlo antes del próximo junio, que es cuando pretendemos inaugurarlo. Así que estoy trabajando para *A Midsummer Night's Dream*, que requiere un gran reparto y una orquesta muy peculiar, no muy grande. Tenemos la esencial ventaja de que se dispone ya del libreto (una vieja idea mía y de Peter sobre la que ya he trabajado

mucho, cortando no poco del texto del viejo Shakespeare”).

La obra de Shakespeare había sido ilustrada con anterioridad por Purcell y Mendelssohn-Bartholdy y por otros autores ingleses menos conocidos: John Frederic Lampe en 1735, John Christopher Smith en 1755, Richard Leveridge en 1796, Henry Rowley Bishop en 1815... El gran acierto de Britten es la clarificación de una



comedia un tanto confusa manteniendo prácticamente la unidad de tiempo (dos días en lugar de cuatro) y de espacio.

Decorado casi único, el bosque y la fiesta en casa de Teseo. Los cinco actos se convierten en tres, con una disposición más lógica en busca de la tensión dramática.



Así lo explica Jean-François Boukobza:
Exposición (caracterización de los personajes, datos de la intriga, presentación de los rústicos); **Peripicias** (efectos del hechizo, ensayos de la pieza sobre Píramo y Tisbe, disputa de los enamorados); **Desenlace** (reunión de las parejas, representación de la obra de teatro).

La duración se reduce a menos de la mitad, aunque las palabras de Shakespeare se respetan escrupulosamente. Un prodigioso trabajo de eliminación y montaje permitió efectivamente a los dos autores, conservando los versos originales, reducir el texto en más de dos tercios sin sacrificar nada verdaderamente esencial. He aquí una pequeña comparación entre el original y el libreto:

Britten: Acto I: escena 1: personajes mágicos =
acto II, escena 1 de Shakespeare
Escena 2: enamorados = acto I, 1
Escena 3: rústicos-artesanos = acto I, 1
Escena 4: enamorados = acto II, 2
Escena 5: personajes mágicos = acto II, 2

Acto II: escena 1: ensayo de comediantes = acto III, 1
Escena 2: Titania-Bottom = acto III, 1; IV, 1
Escena 3: enamorados y Oberon y Puck = acto III, 2

Acto III: escena 1: bosque = acto IV, 1; IV, 2
Escena 2: Corte de Teseo = acto I, 1; IV, 1
Escena 3: representación de la obra = acto V

Como se ve, el acto inicial se divide en cinco secuencias, consagradas sucesivamente al mundo de las hadas, a los amantes, a los rústicos o aldeanos, de nuevo a los enamorados y de nuevo a las hadas. Estructura ABCBA. Las del segundo acto poseen una estructura más simple, a imagen del tercero de la pieza de Shakespeare, que se reproduce con una excepción: la escena del encantamiento de Titania por el campesino Bottom-Cabeza de asno es aquí prolongada por la primera escena del acto IV de Shakespeare. El tercer y último acto de la ópera se divide en dos cuadros: el primero, otra vez en el bosque, nos hace contemplar los sucesivos despertares de Titania, los amantes y Bottom, que se preguntan si han sido víctimas de un sueño. El segundo cuadro nos lleva al Palacio de Teseo y con él nos trae dos nuevos personajes, el duque de Atenas e Hipólita. Al contrario que en Shakespeare, que presenta antes ese escenario, en Britten-Pears esa corte nos parece irreal.



Valores musicales

Esa modificación del escenario (aparición tardía de la pareja real) no es la única razón, a juicio de Jean-Michel Brèque, que explica por qué el clima de la ópera es sensiblemente diferente al de la pieza teatral. Gracias al elaborado y tornasolado tratamiento musical, cada uno de los actos está bañado por una atmósfera específica, de lo que, como es lógico, no hay rastro en la obra teatral. La diferenciación entre los grupos de personajes se logra mediante una

distribución vocal e instrumental apropiada y por la aplicación de una textura y un color específicos. Las partes feéricas, mágicas, son caracterizadas por las voces agudas: coro y voces de niños, contratenor, soprano coloratura; y por instrumentos mágicos: raras combinaciones tímbricas, arpa, clave, celesta, xilófono, glockenspiel, vibráfono... y una escritura que privilegia los efectos de espejo, inversión o reinversión.

Se emplea pródigamente el *ritornello* en el primer acto como un elemento ilustrativo y en buena medida descriptivo; una suerte de representación del bosque, personaje principal, pero también de la tarde y el crepúsculo. En los primeros compases de la obra emergen de las profundidades de la orquesta, como sucedía en el comienzo de *El oro del Rin* de Wagner -salvando todas las distancias-, largos *glisandi* y *portamentos*. Un motivo que servirá de interludio entre las diferentes escenas de esa primera jornada y que reaparecerá cuando se haga referencia a

las hadas a lo largo de la ópera. Se consiguen hermosos efectos con la cuerda en *divisi* y con los trémolos; y con los acordes perfectos de doce grados encadenados. El resultado crea una eufonía con un color sonoro insólito. Los artesanos se caracterizan por los timbres graves -casi todos son bajos o barítonos- y son conectados con instrumentos en consonancia, como el trombón o el fagot. Las texturas, es decir, el tejido sonoro marcado por la combinación de timbres, son sencillas, con su imitación de danzas populares, rurales, burlescas. Los personajes humanos están acompañados por instrumentos clásicos de la orquesta (cuerdas, maderas, ambas muy reducidas).

Los intermedios, fragmentos instrumentales que separan y a la vez ligan escenas, como el utilizado entre las dos del segundo acto, y que sirve también para inaugurarlos y cerrarlos, actúan como factor climático, de situación. Se usa asimismo la técnica de



las variaciones, como las escritas sobre una serie de cuatro acordes en progresión cromática. Y son muy característicos los acordes que podríamos definir como enigmáticos, constituidos por cuerdas con sordina, metales con sordina; maderas; arpa, clave y otros instrumentos “mágicos”.

Britten impone su propia visión: juego entre inocencia y experiencia, moralidad e inmoralidad, sueño y realidad. Una visión más feérica que la de Shakespeare: “He intentado poner en práctica una concepción

particular de la pieza que hubiera podido expresar también con palabras... Las hadas son muy diferentes de los pequeños seres inocentes que aparecen en las obras de Shakespeare. Siempre me ha impresionado el carácter tajante de las hadas en sus obras. Hablan un lenguaje poético muy singular. Son, después de todo, las guardianas de Titania: tienen en consecuencia una música marcial. Como el mundo real, accidentalmente, el de los espíritus puede contener tanto el bien como el mal”.

La armonía es, por lo general, consonante dentro de una órbita tonal muy amplia y poco definida, bastante ambigua, muy propia del compositor, que, curiosamente, y como se ha comentado de pasada, hace un pasajero empleo de las doce notas de la escala cromática; sin ninguna pretensión rupturista ni planteamiento que busque una organización o estructura ni de lejos asimilables a los pretendidos, como elemento expresivo, por los músicos de la Escuela de Viena. Es más bien un azar, propiciado en pos de una pincelada de color, de expresión intensa. Como la que persiguió en su día Richard Strauss en uno de los episodios de *Así habló Zaratustra*.

Evocación mozartiana

Más de un autor ha destacado el paralelismo que se puede establecer, por lo que se refiere al juego de las parejas, entre esta ópera y *Così fan tutte* de Mozart, en donde se establecía asimismo un equívoco y en donde los acoplamientos iniciales no parecían los

correctos. Britten supo pintar este juego empleando temas musicales alusivos al error o a la inestabilidad afectiva junto a las desilusiones o a los consabidos furores. Brèque señala las sorprendentes concomitancias y nos hace ver cómo Helena y Hermia han crecido como dos hermanas - como lo eran Fiordiligi y Dorabella en la ópera mozartiana- y que cada uno de sus enamorados acaba suspirando por la novia del otro, gracias a las mañas de Oberon y Puck aquí y de don Alfonso allí. La tensión nerviosa que provoca esta situación se aprecia muy bien a lo largo de las secuencias de la gran escena del segundo acto de la obra de Britten; tanto en lo que respecta a las féminas como en lo que atañe a sus respectivas parejas. De la misma manera que el compositor salzburgués, el británico juega el juego a fondo a través de unos pentagramas que pueden considerarse sublimes. Las verdades profundas, los sentimientos más auténticos terminan por hacerse presentes por encima de lo absurdo de las situaciones.



Aspectos vocales

En la distribución vocal, que, como se ha dicho, tanto preocupaba a Britten y que tan bien solía resolver, se sigue el patrón tradicional: tenor, mezo, barítono, soprano, bajo y contralto. Voces tradicionales, de las que hay muchos ejemplos en la partitura dado el amplio reparto. Con una excepción entre los solistas, la del personaje de Oberon, situado entre los feéricos, asignado a un contratenor. Britten lo tuvo claro desde el principio y pensó precisamente en ese tipo vocal, en 1959 no muy extendido, y asimismo en el cantante específico: Alfred Deller (1912-1979), un conspicuo artista al que el compositor había conocido durante la guerra cantando Purcell. Su experiencia en la música antigua fue determinante.

“**M**e pregunto cómo podría usted reaccionar ante la idea de cantar Oberon en esta nueva obra. Es para un gran reparto; cada grupo de personajes ha sido cuidadosamente calculado desde un punto de vista vocal. Y veo a usted y a su voz muy claramente en esta parte, pero antes de empezar a escribir me gustaría conocer sus reacciones y esperar a que nos permita saber si está libre en mayo y junio del próximo año (1960)”.

Parece que en el estreno, aquella tarde del 11 de junio de 1960, en el Jubilee Hall de Aldeburgh, Deller no se encontró precisamente a gusto en la delicada piel de Oberon. No era lo suyo, acostumbrado a Purcell y a las canciones isabelinas. El escenario, aunque de no muy grandes dimensiones, se le hizo enorme. Lo mismo que el papel. Como era de esperar, cantó bien porque era un gran artista, pero su suave voz, de timbre tan frágil, de armónicos tan recogidos y sensuales, se perdía un poco.

El suyo era un instrumento de escasa proyección, de volumen relativo, el propio para prosperar en el ámbito reverberante de una iglesia o capilla; no en el de un teatro. Es por lo que la parte mágica de Oberon no llegó a adquirir su verdadera dimensión hasta que otros contratenedores vistieron el cometido. En primer lugar, y ya en el Covent Garden de Londres, Russel Oberlin. Y enseguida, James Bowman, de un más amplio radio de acción, proyección, volumen y entidad, con el que seguramente el personaje alcanzó su total plenitud. Bien que este cantante estuviera lejos de poseer el timbre dulcísimo, de mezzo muy lírica, de Deller.

Oberon es, evidentemente, un *deus ex machina*. Conduce la acción y está presente en gran parte de ella. Para él, Britten escribió páginas bellísimas, como la que abre el delicado tisú del tercer acto. Se escucha en primer lugar la etérea orquesta,



Fotos: Tato Baeza

que acompaña al amanecer y evoca la claridad matutina de los días de verano. Seguimos aquí de nuevo a Boukobza, que describe estupendamente el momento: “Al cromatismo exacerbado de los *ritornelli* precedentes (nocturnos introductores de los actos I y II), sucede ahora un diatonismo puro, sin accidentes ni referencia tonal precisa. Muy notable es la que podríamos calificar de aria principal de este personaje, *I know a bank*, integrada en la escena segunda del primer acto y en la que el rey de las hadas revela sus intenciones y proyectos. Es una pieza neobarroca que se desarrolla maravillosamente a través de seis secciones distintas, cada una con un tempo, un tema y un color instrumental diferente. Magistral.

A señalar los efectos belcantistas de tantos instantes, como los protagonizados por las dos parejas de amantes y, particularmente, por Titania, que en su monólogo del acto segundo, *Be kind and courteous*, desarrolla

una auténtica aria *da capo* al viejo estilo, basada en un *ostinato* en espejo doble de las arpas. Escalas ascendentes y descendentes de flautas y clarinetes, acordes del clave, tonalidad clara de Do mayor, notas picadas, elevación hasta el Do sostenido 5... Todo contribuye a resaltar la pasajera locura de la dama, enamorada de un asno.

Unas palabras para comentar el curioso cometido de Puck, que ha de ser un niño crecido o un jovencito imberbe que no canta, sino que habla. Para el compositor era un personaje que no se parecía a ningún otro. “Creo que es totalmente amoral y por tanto inocente”, afirmaba. En el estreno fue incorporado por el hijo del bailarín y coreógrafo Leonide Massine, que tenía por entonces 15 años. Se contenta con hablar y hacer cabriolas. Britten tuvo la idea de representarlo así tras ver en Estocolmo a unos niños acróbatas, de agilidad y mímica absolutamente extraordinarios.