

MARIA STUARDA

GAETANO DONIZETTI (1797-1848)



LES ARTS ÉS ÒPERA

MARIA STUARDA

GAETANO DONIZETTI (1797-1848)

Tragedia lirica en dos actes
Llibret de Giuseppe Bardari, basat en la traducció d'Andrea Maffei de *Maria Stuart* de Friedrich Schiller
Estrena: 30 de desembre de 1835, Teatro alla Scala, Milà

Tragedia lirica en dos actos
Libreto de Giuseppe Bardari, basado en la traducción de Andrea Maffei de *Maria Stuart* de Friedrich Schiller
Estreno: 30 de diciembre de 1835, Teatro alla Scala, Milán

Edició crítica · Edición crítica: Casa Ricordi S.r.l. , Anders Wiklund
En col·laboració amb · En colaboración con: Comune di Bergamo

PREESTRENA FINS A 28
7 de desembre de 2023 | 19.30 h

10 de desembre de 2023 | 18.00 h
13 de desembre de 2023 | 19.30 h
16 de desembre de 2023 | 19.00 h
19, 22 de desembre de 2023 | 19.30 h

Duració · Duración: 2 h 40 min
Acte · Acto I: 1 h 10 min
Descans · Descanso: 25 min
Acte · Acto II: 1 h 05 min

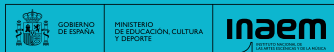
Sala Principal

Nova coproducció · Nueva coproducción:
Palau de les Arts Reina Sofia, Dutch National Opera, Teatro di San Carlo

ADMINISTRACIÓ FUNDADORA



ADMINISTRACIÓ COL-LABORADORA



FITXA • FICHA ARTÍSTICA

Direcció musical · Dirección musical Maurizio Benini
Direcció d'escena · Dirección de escena Jetske Mijnsen
Escenografia · Escenografía Ben Baur
Vestuari · Vestuario Klaus Bruns
Il·luminació · Iluminación Cor van den Brink
Coreografia · Coreografía Lillian Stillwell

Elisabetta Silvia Tro Santafé
Maria Stuarda Eleonora Buratto
Roberto, Conte di Leicester Ismael Jordi
Giorgio Talbot Manuel Fuentes
Lord Guglielmo Cecil Carles Pachon
Anna Kennedy Laura Orueta**

Cor de la Generalitat Valenciana

Director: Francesc Perales

Orquestra de la Comunitat Valenciana

Assistent del director musical · Asistente del director musical: Danila Grassi

Director d'escena de la reposició · Director de escena de la reposición:
Jean-François Kessler

Mestre · Maestro repetidor: Stanislav Angelov

Subtitulació · Subtitulación: Anselmo Alonso

Ballarins · Bailarines: Ana Bacete, Milena Barquilla, José Dopateo,
Haydée Herrero, Daniel Martínez, Aitor Matres, Wilma Puentes, Fátima Sanlés

Figuració · Figuración: Elia Veikos Gavilá, María Victoria Lucas

** Alumni del Centre de Perfeccionament

SINOPSI ARGUMENTAL

ACTE I

L'acció transcorre a Anglaterra el 1587. Al palau de Westminster, Isabel I, reina d'Anglaterra, expressa la seua inquietud a causa de la petició de matrimoni que ha arribat del rei de França. Ella està enamorada del comte de Leicester, però el deure del seu càrrec la inclina a acceptar la proposició. Leicester, que oculta a la sobirana la seua relació amorosa amb Maria Stuart, reina d'Escòcia, a qui Isabel manté reclosa al castell de Fotheringhay, intercedeix davant d'Isabel per tal que accepte entrevistar-se amb Maria. Això accentua la gelosia de la reina d'Anglaterra, ja que sospita que el seu preferit estima Maria, encara que ell ho nega. Malgrat això, accedeix a conèixer en persona la seua rival política i amorosa.

La trobada de les dues sobiranes es produeix poc després al parc del castell de Fotheringhay. La reina d'Anglaterra, acompanyada del seu seguici, mostra des del principi una actitud arrogant i despòtica vers Maria, la qual, incapaç de suportar més aquesta humiliació, insulta durament Isabel. Aquesta, furiosa, ordena els guàrdies la detenció de la reina escocesa.

ACTE II

Isabel, malgrat els seus dubtes inicials, firma la sentència a mort de Maria. Leicester li suplica un indult. Però Isabel es mostra inflexible i, a més, li ordena que presencie l'execució. Al castell de Fotheringhay, Maria confessa els seus pecats i es prepara per a morir. Després de perdonar Isabel, camina serena i valenta cap al patíbul, flanquejada per Leicester.



© Figurín - Figurín de Klaus Bruns

SINOPSIS ARGUMENTAL

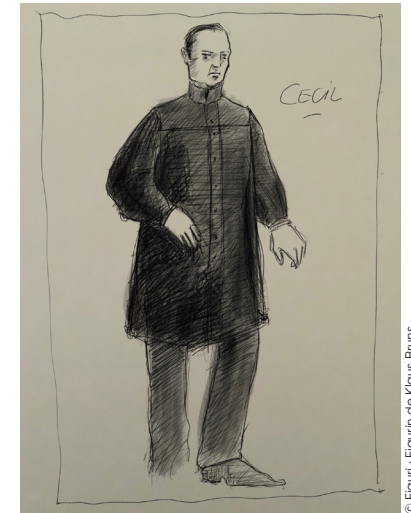
ACTO I

La acció transcorre en Anglaterra en 1587. En el palacio de Westminster, Isabel I, reina de Inglaterra, expresa su inquietud debida a la petición de matrimonio que ha llegado del rey de Francia. Ella está enamorada del conde de Leicester, pero el deber de su cargo la inclina a aceptar la proposición. Leicester, que oculta a la soberana su relación amorosa con María Estuardo, reina de Escocia, a quien Isabel mantiene recluida en el castillo de Fotheringhay, intercede ante Isabel para que acepte entrevistarse con María. Esto acentúa los celos de la reina de Inglaterra, pues sospecha que su favorito ama a María, aunque él lo niega. A pesar de ello, accede a conocer en persona a su rival política y amorosa.

El encuentro de las dos soberanas se produce poco después en el parque del castillo de Fotheringhay. La reina de Inglaterra, acompañada de su séquito, muestra desde el principio una actitud arrogante y despótica hacia María, quien, incapaz de soportar más tal humillación, profiere duros insultos hacia Isabel. Ésta, furiosa, ordena a los guardias la detención de la reina escocesa.

ACTO II

Isabel, pese a sus dudas iniciales, firma la sentencia a muerte de María. Leicester le suplica un indulto. Pero Isabel se muestra inflexible y además le ordena que presencie la ejecución. En el castillo de Fotheringhay, María confiesa sus pecados y se prepara para morir. Tras perdonar a Isabel, camina serena y valiente hacia el patíbulo, acompañada por Leicester.



© Figurín - Figurín de Klaus Bruns

BELCANTISME DEPURAT I EXPRESSIU

ARTURO REVERTER



© Miguel Lorenzo - Mikel Ponce - Les Arts

Pressuposicions vocals

Al llarg i ample de la producció de Donizetti trobem clars exemples del belcantisme en la seua floració més granada, el d'un Rossini en possessió de tots els recursos, que sabia controlar a efectes expressius la seua escriptura barroquitzant i desbordada, hàbil i fèrriment dominada sobre la base d'una implacable rítmica i d'una límpida inspiració melòdica. Però l'estil del músic de Bèrgam, com el de Bellini, era lògicament menys florit, encara que no hi faltaven els reflexos, els salts d'interval o les *roulades* més escumoses. En qualsevol cas, una entranya dramàtica més gran, més pròxima al realisme d'on beuria el Verdi madur.

Sempre s'ha destacat en aquesta parella de músics, que inauguren decididament el romanticisme operístic italià, la qualitat de la melodia, allunyada ja en obres de maduresa -terme que resulta paradoxal aplicat al de Catània- de la línia més àgil i

florida de l'antecessor de Pesaro. Els valors més llargs, el *legato* permanent, l'extensió dels períodes, la bellesa i atractiu de la melodia qualificaven la creada pels hereus, proclius sempre als acompanyaments arpeggiats.

Donizetti es mostrava més variat que Bellini i era capaç també d'anticipar, a través de construccions de més concisió i vivesa, determinats trets propis de l'estil verdià, cosa que podia procurar en ocasions, com apunta Ashbrook, "un sentiment més enèrgic del moviment dramàtic", més estàtic i paralitzat en el seu col·lega. El traçat melòdic es fa per tant, en la nova època, que naix a finals de la tercera dècada del segle XIX, més net, continuat, l'escriptura s'aproxima en major mesura a la prosòdia natural, encara que, per descomptat, encara estiga molt lluny la solució sil·làbica, que aproparà el cant a la parla habitual, a la paraula, amb les seues propietats fonètiques i significats semàntics.

Es tracta d'anar subordinant en la mesura del possible aquesta línia de la veu -l'orquestra està per complet al seu servei- a l'expressió, normalment carregada de passió ja clarament romàntica, amb la qual cosa, en principi, malgrat les deficiències dels llibrets, la veracitat dramàtica ix beneficiada. La construcció de les àries, duos o conjunts està més ben travada, soldada, té més fluïdesa, amb la qual cosa s'obté una vocalitat que, tot i que moltes vegades no és transcendent, resulta útil i té un virtuosisme ben mesurat i amb freqüència gens gratuït.

Donizetti, compositor tan limitat, és, no obstant això, sempre ben rebut per l'aficionat. Hi ha bases per a afirmar-ho: el seu melodisme d'excel·lent encunyació, la seua habilitat constructiva sobre la base d'un senzill joc tònica-dominant, l'encert de les seues simples però eficaces caracteritzacions vocals i el seu maneig de la veu, tan didàctic com expressiu, li han sumat adeptes des de les seues primeres òperes. Les solucions se succeiran gradualment, no de la nit al matí. Veiem, per exemple, la diferència que separa el Donizetti de la primerenca *Emilia di Liverpool* al de *Lucia o Maria Stuarda*, obres cimera del seu catàleg. Els efectes expressius, assolits

mitjançant el valor i longitud de la frase, la naturalesa dels accents, el maneig dels intervals, els diferents elements de la línia vocal, la seua projecció i dimensió, el joc d'altures i intensitats, el seu traçat més o menys difícil, factors que pretenen en tot moment arribar al cor del sentiment, necessiten, ho han necessitat sempre, d'aquest vehicle que és la veu humana i que ha de ser combinada en el gènere operístic amb el suport instrumental.

Habitualment es reconeix en aquestes òperes que podríem qualificar de maduresa, un parentiu amb l'estil declamatori, amb ritmes, inflexions i accents de la paraula parlada, hàbilment suturada gràcies a un insensible *legato* i a l'establiment d'una curiosa parcel·lació al llarg d'una successió de minifrases encapsulades i emfatitzades en la rítmica de les paraules. Els efectes emocionals, subratlla Commons, s'aconsegueixen gràcies a una constant alternança del recitatiu, de l'*arioso* i de la melodia desenvolupada.

Entre les sopranos donizettianes hi ha presents, amb molta freqüència, les veus dramàtiques d'agilitat. *Norma* era el prototip bellinià, amb Giuditta Pasta com a exemple fonamental. Trobem de nou aquesta cantant en la primera de les tres "reines", *Anna Bolena* (1830), proveïda d'un dramatismes propi de l'època. La Pasta posseïa el que era necessari i Donizetti va explotar justament els seus atributs, en oferir-li números de gran lluïment: *cantabile* "Al dolce guidami", de sinuosa i delicada melodia, *cabaletta* final, "Coppia iniqua", un número de valentia que posa a prova una soprano i que ha de defensar una escriptura complexa. Donizetti va millorar ací probablement el que havia escrit Bellini per als respectius finals d'*Il pirata* i *La straniera*, que exigien instruments de tipus similar, tal vegada menys robustos.

A esquena de la censura

La segona "reina", que és la que ens interessa ací, apareix a *Maria Stuarda* amb llibret de Giuseppe Bardari, basat en una de les tragèdies més fortament introspectives de Friedrich Schiller (Weimar, 1800), contemplada als teatres italians en la traducció d'Andrea Maffei, més tard gran amic i també, encara que

parcialment, llibretista de Verdi. Bardari per la seua banda era, en aquesta època, pràcticament un desconegut. Com que coneixem la seua inexperiència és lògic pensar que en l'elaboració del llibret pesaria sobretot l'experiència del compositor. La conseqüència va ser l'elaboració d'un text que és, sens dubte, un dels més vius dramàticament del teatre donizettià, quelcom que s'aprecia especialment en el famós diàleg de les dues reines.

Però la censura, com tantes vegades, va intervindre per a espatllar els plans i donar un nou gir al projecte: la gala reial prevista per al 6 de juliol de 1834 es va haver de traslladar a principis de setembre amb intervenció personal de Ferdinando II. Va participar per a adaptar el llibret a les idees noves i imposades Pietro Salatino i l'obra es va transformar en *Buondelmonte*, que derivava d'una de les *Històries florentines* de Maquiavel. Sota aquest nom i amb les modificacions exigides, l'òpera es va estrenar el 18 d'octubre al San Carlo. Donizetti contava a Ferretti en carta del 7 d'aquell mes: "*Stuarda* ha estat prohibida. El cel sap per què! Cal callar".

Amb el seu veritable títol, *Maria Stuarda* va pujar per fi a escena el 30 de desembre de 1835 a La Scala de Milà. El llibret havia patit nous retocs de la mà de Calisto Basi. Tot i que la censura ací també va fer de les seues i va obligar a introduir retocs i talls. No va ser suficient: després de sis representacions la policia austríaca va obligar a retirar-la del *cartellone*. L'agitada història de l'obra conclourà, molts anys després de la mort del compositor, al San Carlo de Nàpols el 22 d'abril de 1865 quan els Borbons duïen anys fora del poder.

Escenes clau

Tota l'enemistat, l'odi amassat durant anys, s'acumulen i exploten al magistral *Sextet* que tanca l'acte II. "Figlia impura di Bolena!", clama l'encadenada Maria contra la seua contrincant, que l'ha tancat durant anys. La invectiva va acompanyada d'altres epítets ben subratllats per l'acompanyament. El fragment resulta d'una modernitat violenta, com opina Chanta Cazaux. El vocabulari seria censurat a Milà. En qualsevol cas, dona lloc a una música excitant i plena de sabor, que revela un rotund xoc entre dues dones que s'odien.

Un moment d'alta tensió ben subratllat per una música fustigant, de traçat net. Les puntuacions de l'orquestra són nervioses, com no podia ser d'altra manera, amb semicorxeres a les cordes, trémolo en els greus i acords *fortissimo* en els *tutti*. La *stretta* que segueix és espectacular, un *Allegro vivace* que exaspera les tensions en tres moments diferents: l'estrofa d'Elisabetta i Cecil, l'estrofa de Maria i els seus amics sobre una música diferent, i la transició iniciada pel cor dels cortesans. Les frases d'Elisabetta basculen permanentment sobre el la agut, amb perillous salts d'interval.

En l'última secció Elisabetta repeteix les seues primeres paraules i ho fa sobre la música de Maria, una curiosa forma de "vampirització" en asserció de Cazaux. En aquest *Finale primo* Maria és condemnada (última paraula de la seua contrincant); encara que, en realitat, això serà el començament de la seua victòria escènica i mental. Després, cosa sorprenent en opinió de diversos autors, William Ashbrook al capdavant, l'obra guanya i es col·loca en terreny magistral, una cosa que al començament, amb la convencional sortida d'Elisabetta, no cabia esperar.

Les dues àries successives de Elisabetta mostren una miqueta més d'interès. En qualsevol cas, atès que no disposem de massa espai, ens interessa ressaltar tota la secció conclusiva, a càrrec en la major part de Maria. Tota aquesta escena, que culmina amb la seua execució, està traçada de mà mestra i constitueix el moment més àlgid de l'obra, que porta a la catarsi definitiva i espiritual, iniciada amb la seua confessió. Després d'un solemne preludi en mi menor, ple de dramàtics trémolos, que anticipen un clima d'allò més sinistre, el cor, menys emprat ací que en òperes anteriors del compositor, entona un himne de mort que conclou amb una llarga melodia elegíaca a mi major.

Surt llavors la famosa pregària de Maria, "Deh! Tu un'umile preghiera", un *Andante comodo* en 3/4 i mi bemoll major. La melodia li va donar molt de joc a Donizetti, ja que l'havia emprat ja a *Il paria* (1829) i la utilitzaria després modificada a *Roberto Devereux* (1937) i *Linda di Chamounix* (1842). Fins i tot en la incompleta *El Duca*

d'*Alba*. L'estructura és binària, però les seccions no estan repetides mai de la mateixa manera. El *piano* s'alterna amb el *fortissimo*, el que concedeix a la música, una espècie de marxa fúnebre, un dramatisme extrem. Ashbrook ressalta especialment l'episodi en do major en què Maria manté un pedal superior sobre la dominant durant set compassos. Un efecte senzill però d'eficàcia sorprenent. És molt hàbil el compositor per a evitar la monotonia durant la repetició de la melodia constituïda per notes batudes.

Encara sorprèn més l'habilitat del músic en la confecció del *largetto*, "Di un cor che more" (fa major-menor), que ve edificat sobre grups de tres frases de cinc síl·labes completes per una de quatre. S'assoleix amb això una intensitat expressiva que transmet patiment. Donizetti va batejar molt expressivament la pàgina com a "ària del suplici". Comença en fa menor i passa a la secció a re bemoll major abans de tornar a la primera tonalitat. Un bon exemple, en contra del que s'ha dit tantes vegades, que indica que Donizetti sabia modular intel·ligentment i expressivament.

Encara n'hi ha més, ja que a la part en fa major de la coda la veu s'eleva a les altures del la i si bemoll aguts en combinació amb el cant del cor. Afirmar que la seua sang acabarà per liquidar tots els seus pecats. I falta la *cabaletta*, "Ah!, se un giorno de queste ritorte", *maestoso* en 3/4, que concedeix al número una grandesa veritablement tràgica. Donizetti va intentar ací, i va aconseguir, i en això estan d'acord amb Ashbrook altres autors com Piero Mioli o Egidio Saracino, evitar el caràcter habitualment repetitiu de la *cabaletta* mitjançant una intel·ligent disposició tonal. Amb tot açò cal afirmar que aquesta gran escena final entra en el grup de les composicions del músic més aconseguides. Va saber expressar el drama de Maria Stuarda amb una cruesa i una immediatesa equiparats a moments de gran efusió lírica que, insisteix Ashbrook, "colpegen l'oient amb la força de la veritat".

La tipologia vocal

Parlarem només dels instruments de les dues protagonistes. Han de ser veus contundents, sòlides i pesants, amb molta substància, les

típiques d'aquest tipus de papers i les que es manejaven en l'època. Elisabetta va ser encarnada en un principi per Anna Del Sere a Nàpols i Giacinta Puzzi-Toso a Milà. Maria ho va ser per Giuseppina Ronzi De Begnis i María Malibrán, respectivament. Aquesta, filla de Manuel García, posseïa una veu emparentada amb la de Giuditta Pasta, primera *Norma* de Bellini quatre anys abans. És d'alta nissaga, i ja hem avançat alguna cosa al respecte, el belcantisme que alberga la partitura, amb el cèlebre *Dialogo delle due Regine* com a epicentre.

Maria és l'epicentre i l'estructura l'òpera de manera evolutiva. La seua ha de ser una veu que posseïska, a més de poder per tal d'assegurar matisos en *forte* en tessitura mitjana, una flexibilitat especial per a les ascensions cromàtiques sobre diversos compassos. La seua evolució psicològica, que la condueix, apunta Chazaux, d'un afany combatiu sense escrúpols a una espiritualitat sovint elegiaca, necessita d'una gran flexibilitat en el cant *spianato* ben lligat. Va de l'extrem greu (sol 2) al sobreagut (do 5), si atenem a l'edició preparada per a la Malibrán. L'endiablada tessitura ressalta l'evolució del personatge, que passa de les ambicions i pecats terrenals al perdó diví.

Elisabetta requereix així mateix una veu àmplia, amb un *medium* ample, generalment en *forte*, i aguts potents i rotunds. La tessitura és menys greu que la de la seua oponent, fins i tot sense que aquesta apareguera modificada per la versió destinada a Malibrán. Té més floritures que Maria, més ornaments i agilitats, sobretot al principi. Tanmateix, la seua línia és quasi sempre la mateixa, es mou en un àmbit idèntic de principi a fi. "Homogeni però inalterable, és la imatge d'un poder exercit per Elisabetta sobre els altres, però -i això és important- sense efecte sobre les seues pròpies passions" (Chazaux).

Dos grans papers, per tant, destinats a dues grans sopranos, que en algun cas poden ser abordats per mezzosopranos líriques, dotades d'un àmbit generós i d'una facilitat i flexibilitat notables que els puga permetre cantar en tessitures elevades sense esforç. És el cas d'aquestes representacions en què la reina és interpretada per Silvia Tro Santafé.

DEPURADO Y EXPRESIVO BELCANTISMO

ARTURO REVERTER



©Miguel Lorenzo-Mikael Ponce-Les Arts

Presupuestos vocales

A lo largo y ancho de la producción de Donizetti encontramos claros ejemplos del belcantismo en su más granada floración, el de un Rossini en posesión de todos los recursos, que sabía controlar a efectos expresivos su barroquizante y desbordada escritura, hábil y férreamente dominada sobre la base de una implacable rítmica y de una límpida inspiración melódica. Pero el estilo del músico de Bérgamo, como el de Bellini, era lógicamente menos florido, aunque no faltaran en él los gorjeos, los saltos interválicos o las *roulades* más espumosas. En todo caso una mayor entraña dramática, más próxima al realismo en el que bebería el Verdi maduro.

Siempre se ha destacado en esta pareja de músicos, que inauguran decididamente el romanticismo operístico italiano, la cualidad de la melodía, alejada ya en obras de madurez -término que resulta paradójico aplicado al catanés- de la línea más ágil y florida del

antecesor de Pésaro. Los valores más largos, el *legato* permanente, la extensión de los periodos, la belleza y atractivo de la melodía calificaban la creada por los herederos, proclives siempre a los acompañamientos arpegiados.

Donizetti se mostraba más variado que Bellini y era capaz también de anticipar, a través de construcciones de mayor concisión y viveza, ciertos rasgos propios del estilo verdiano, lo que podía procurar en ocasiones, como apunta Ashbrook, “un sentimiento más enérgico del movimiento dramático”, más estático y paralizado en su colega. El trazo melódico se hace por ello, en la nueva época, que nace a finales de la tercera década del siglo XIX, más limpio, continuado, la escritura se aproxima en mayor medida a la prosodia natural, aunque, por supuesto, aún esté muy lejos la solución silábica, que habrá de acercar el canto al habla habitual, a la palabra, con sus propiedades fonéticas y significados semánticos.

Se trata de ir subordinando en lo posible esa línea de la voz –la orquesta está por completo a su servicio– a la expresión, normalmente cargada de pasión ya claramente romántica, con lo que, en principio, pese a las deficiencias de los libretos, la veracidad dramática sale ganando. La construcción de las arias, dúos o conjuntos está mejor trabada, soldada, posee mayor fluidez, con lo que se obtiene una vocalidad que, aun cuando muchas veces no es trascendente, resulta útil y tiene un virtuosismo bien medido y con frecuencia nada gratuito.

Donizetti, compositor tan limitado, es, no obstante, siempre bien recibido por el aficionado. Hay bases para ello: su melodismo de excelente cuño, su habilidad constructiva sobre la base de un sencillo juego tónica-dominante, lo certero de sus simples pero eficaces caracterizaciones vocales y su manejo de la voz, tan didáctico como expresivo, le han ganado adeptos desde sus primeras óperas. Las soluciones se irán dando paulatinamente, no de la noche a la mañana. Vemos, por ejemplo, la diferencia que separa al Donizetti de la temprana *Emilia di Liverpool* al de *Lucia* o *Maria Stuarda*, obras cimeras en su catálogo. Los efectos expresivos, alcanzados mediante el valor y longitud de la frase, la naturaleza de los acentos, el manejo de

los intervalos, los distintos elementos de la línea vocal, su proyección y dimensión, su juego de alturas e intensidades, su trazado más o menos dificultoso, factores que pretenden en todo momento llegar al meollo del sentimiento, necesitan, lo han necesitado siempre, de ese vehículo que es la voz humana y que ha de ser combinada en el género operístico con el soporte instrumental.

Habitualmente se reconoce en estas óperas que podríamos calificar de madurez, un parentesco con el estilo declamatorio, con ritmos, inflexiones y acentos de la palabra hablada, hábilmente suturada gracias a un insensible *legato* y al establecimiento de una curiosa parcelación a lo largo de una sucesión de minifrases encapsuladas y enfatizadas en la rítmica de las palabras. Los efectos emocionales, subraya Commons, se consiguen gracias a una constante alternancia del recitativo, del arioso y de la melodía desarrollada.

Entre las sopranos donizettianas están presentes con mucha frecuencia las voces dramáticas de agilidad. *Norma* era el prototipo belliniano, con Giuditta Pasta como ejemplo fundamental. Encontramos de nuevo a esta cantante en la primera de las tres “reinas”, *Anna Bolena* (1830), provista de un dramatismo propio de la época. La Pasta poseía lo necesario y Donizetti explotó justamente sus atributos, ofreciéndole números de gran lucimiento: *cantabile* “Al dolce guidami”, de sinuosa y grácil melodía, *cabaletta* final, “Coppia iniqua”, un número de bravura que pone a prueba a una soprano y que ha de defender una escritura compleja. Donizetti mejoró aquí probablemente lo escrito por Bellini para los respectivos finales de *Il pirata* y *La straniera*, que exigían instrumentos de tipo similar, quizá menos robustos.

A expensas de la censura

La segunda “reina”, que es la que nos interesa aquí, aparece en *Maria Stuarda* con libreto de Giuseppe Bardari, basado en una de las tragedias más fuertemente introspectivas de Friedrich Schiller (Weimar, 1800), contemplada en los teatros italianos en la traducción de Andrea Maffei, más tarde gran amigo y también, aunque parcialmente, libretista de Verdi. Bardari por su parte era en esa

época un casi desconocido. Sabiendo de su inexperiencia es lógico pensar que en la elaboración del libreto debió de pesar sobre todo la experiencia del compositor. La consecuencia fue la elaboración de un texto que es sin duda uno de los más dramáticamente vivos del teatro donizettiano, algo que se aprecia especialmente en el famoso diálogo de las dos reinas.

Pero la censura, como tantas veces, intervino para chafar los planes y dar un nuevo giro al proyecto: la gala real prevista para el 6 de julio de 1834 se hubo de trasladar a primeros de septiembre con intervención personal de Ferdinando II. Medió para adaptar el libreto a las nuevas e impuestas ideas Pietro Salatino y la obra se transformó en *Buondelmonte*, que derivaba de una de las *Historias florentinas* de Maquiavelo. Bajo ese nombre y con las modificaciones exigidas, la ópera se estrenó el 18 de octubre en el San Carlo de Nápoles. Donizetti contaba a Ferretti en carta de 7 de ese mes: “*Stuarda* fue prohibida. ¡El cielo sabe por qué! Hay que callar”.

Con su verdadero título, *Maria Stuarda* subió por fin a escena el 30 de diciembre de 1835 en La Scala de Milán. El libreto había sufrido nuevos retoques de la mano de Calisto Basi. Aunque aquí también la censura hizo de las suyas y obligó a realizar retoques y cortes. No fue suficiente: después de seis representaciones la policía austriaca obligó a retirarla del *cartellone*. La agitada historia de la obra concluirá, muchos años después de la muerte del compositor, en el San Carlo el 22 de abril de 1865 cuando los Borbones llevaban años fuera del poder.

Escenas clave

Toda la enemistad, el odio amasado durante años, se acumulan y explotan en el magistral *Sexteto* que cierra el acto II. “Figlia impura di Bolena!”, clama la aherrojada Maria contra su contrincante, que la ha encerrado durante años. La invectiva va acompañada de otros epítetos bien subrayados por el acompañamiento. El fragmento resulta de una modernidad violenta, como opina Chanta Cazaux. El vocabulario sería censurado en Milán. En cualquier caso, da lugar a una música excitante y llena de sabor, que revela un rotundo choque entre dos mujeres que se odian.

Un momento de alta tensión bien subrayado por una música fustigante, de limpio trazado. Las puntuaciones de la orquesta son nerviosas, como no podía ser menos, con semicorcheas en las cuerdas, trémolos en los graves y acordes *fortissimo* en los *tutti*. La *stretta* subsiguiente es espectacular, un *Allegro vivace* que exaspera las tensiones en tres momentos distintos: la estrofa de Elisabetta y Cecil, la estrofa de Maria y sus amigos sobre una música diferente, y la transición iniciada por el coro de los cortesanos. Las frases de Elisabetta basculan permanentemente sobre el La agudo, con peligrosos saltos interválicos.

En la última sección Elisabetta repite sus primeras palabras y lo hace sobre la música de Maria, una curiosa forma de “vampirización” en aserto de Cazaux. En este *Finale primo* Maria es condenada (última palabra de su contrincante); aunque, en realidad y a la postre, eso sea el comienzo de su victoria escénica y mental. Luego, cosa sorprendente en opinión de varios autores, William Ashbrook a la cabeza, la obra gana enteros y se coloca en terreno magistral, algo que al comienzo, con la convencional salida de Elisabetta, no cabía esperar.

Las dos sucesivas arias de Elisabetta muestran algo más de interés. En todo caso, dado que no disponemos de mucho espacio, nos interesa resaltar toda la sección conclusiva, a cargo en su mayor parte de Maria. Toda esa escena, que culmina con su ejecución, está trazada de mano maestra y constituye el momento más alto de la obra, que lleva a la catarsis definitiva y espiritual, iniciada con su confesión. Después de un solemne preludeo en mi menor, plagado de dramáticos trémolos, que anticipan un clima de lo más siniestro, el coro, menos empleado aquí que en óperas anteriores del compositor, entona un himno de muerte que concluye con una larga melodía elegíaca en Mi mayor.

Surge entonces la famosa plegaria de Maria, “Deh! Tu un’umile preghiera”, un *Andante comodo* en 3/4 y Mi bemol mayor. La melodía le dio mucho juego a Donizetti, pues la había empleado ya en *Il paria* (1829) y la utilizaría luego modificada en *Roberto Devereux* (1937) y *Linda di Chamounix* (1842). E incluso en la incompleta *Il Duca d’Alba*. La

estructura es binaria, pero las secciones no están repetidas nunca de la misma manera. El *piano* se alterna con el *fortissimo*, lo que concede a la música, una especie de marcha fúnebre, un extremo dramatismo. Ashbrook resalta especialmente el episodio en Do mayor en el que Maria mantiene un pedal superior sobre la dominante durante siete compases. Un efecto sencillo pero de sorprendente eficacia. Es muy hábil el compositor para evitar la monotonía durante la repetición de la melodía constituida por notas batidas.

Aún sorprende más la habilidad del músico en la confección del *largetto* subsiguiente, "Di un cor che more" (Fa mayor-menor), que viene edificado sobre grupos de tres frases de cinco sílabas completas por una de cuatro. Se alcanza con ello una casi sufriente intensidad expresiva. Donizetti bautizó muy expresivamente la página como "aria del suplicio". Comienza en fa menor y pasa en la sección a Re bemol mayor antes de retornar a la primitiva tonalidad. Un buen ejemplo de que, en contra de lo que se ha dicho tantas veces, Donizetti sabía modular inteligente y expresivamente.

Aún hay más, pues en la parte en Fa mayor de la coda la voz se eleva a las alturas del La y Si bemol agudos en combinación con el canto del coro. Afirma que su sangre acabará por enjugar todos sus pecados. Y falta la *cabaletta*, "Ah!, se un giorno de queste ritorte", *maestoso* en 3/4, que concede al número una grandeza verdaderamente trágica. Donizetti intentó aquí, y consiguió, y en ello están de acuerdo con Ashbrook otros autores como Piero Mioli o Egidio Saracino, evitar el carácter habitualmente repetitivo de la *cabaletta* mediante una inteligente disposición tonal. Con todo ello cabe afirmar que esta gran escena postrera entra en el grupo de las más conseguidas composiciones del músico. Supo expresar el drama de Maria Stuarda con una crudeza y una inmediatez equiparados a momentos de gran efusión lírica que, insiste Ashbrook, "golpean al oyente con la fuerza de la verdad".

Los tipos vocales

Hablaremos solamente de los instrumentos de las dos protagonistas. Han de ser voces contundentes, sólidas y enjundiosas, con mucha

sustancia, las típicas de este tipo de papeles y las que se manejaban en la época. Elisabetta fue encarnada en un principio por Anna del Serre en Nápoles y Giacinta Puzzi-Toso en Milán. Maria lo fue por Giuseppina Ronzi De Begnis y María Malibrán, respectivamente. Esta, hija de Manuel García, poseía una voz emparentada con la de Giuditta Pasta, primera *Norma* de Bellini cuatro años atrás. Es de alta alcurnia, y ya hemos avanzado algo al respecto, el belcantismo que alberga la partitura, con el célebre *Dialogo delle due Regine* como epicentro.

Maria es el epicentro y estructura la ópera de manera evolutiva. La suya ha de ser una voz que posea, además de poderío para asegurar matices en *forte* en tesitura media, una especial flexibilidad para las ascensiones cromáticas sobre varios compases. Su evolución psicológica, que la lleva, apunta Chazaux, de un afán combativo sin escrúpulos a una espiritualidad a menudo elegiaca, necesita de una gran flexibilidad en el canto *spianato* bien ligado. Va del extremo grave (Sol 2) al sobreagudo (Do 5), si atendemos a la edición preparada para la Malibrán. La endiablada tesitura resalta la evolución del personaje, que pasa de las ambiciones y pecados terrenos al perdón divino.

Elisabetta requiere asimismo una voz amplia, con un *medium* anchuroso, generalmente en *forte*, y agudos potentes y rotundos. La tesitura es menos grave que la de su oponente, incluso sin que esta apareciera modificada por la versión destinada a Malibrán. Tiene más florituras que Maria, más ornamentos y agilidades, sobre todo al principio. Sin embargo, su línea es casi siempre la misma, se mueve en idéntico ámbito de principio a fin. "Homogéneo pero inalterable, es la imagen de un poder ejercido por Elisabetta sobre los otros, pero -y esto es importante- sin efecto sobre sus propias pasiones" (Chazaux).

Dos grandes papeles, pues, destinados a dos grandes sopranos, que en algún caso pueden ser abordados por mezzos líricas, dotadas de un *ambitus* generoso y de una facilidad y flexibilidad notables que les pueda permitir cantar en tesituras elevadas sin esfuerzo. Es el caso de estas representaciones en las que la reina es interpretada por Silvia Tro Santafé.

**MAURIZIO
BENINI**DIRECCIÓ MUSICAL
DIRECCIÓN MUSICAL

© Francesco Saueglia

Maurizio Benini és invitat habitual dels teatres d'òpera més prestigiosos, entre els quals Metropolitan (*Norma*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale*, *Roberto Devereux*, *Il barbiere di Siviglia*, *I puritani* i *Semiramide*), Covent Garden (*Nabucco*, *La traviata* i *Les vèpres siciliennes*), La Fenice, Liceu, Real de Madrid i les òperes de París (*Il trovatore*, *Anna Bolena*), Viena, Amsterdam i Zuric. Participa en festivals internacionals com els de Glyndebourne, Pesaro o Edimburg. El mestre italià va ser director principal d'I Filarmonici del Teatro Comunale di Bologna (1984-1991), Festival de Wexford (1995-1997), Teatro Municipal de Santiago de Xile (fins a 2006) i principal director invitat del Teatro San Carlo de Nàpols (2011). Els seus projectes inclouen la trilogia Tudor de Donizetti en Les Arts, *I Capuleti e i Montecchi* a Lieja, *Tosca* i *La Sonnambula* a Tòquio, *Rigoletto* al Metropolitan i *Faust* al Covent Garden.

Maurizio Benini es invitado habitual de los teatros de ópera más prestigiosos, entre ellos el Metropolitan (*Norma*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale*, *Roberto Devereux*, *Il barbiere di Siviglia*, *I puritani* y *Semiramide*), Covent Garden (*Nabucco*, *La traviata* y *Les vèpres siciliennes*), La Fenice, Liceu, Real de Madrid y las óperas de París (*Il trovatore*, *Anna Bolena*), Viena, Amsterdam y Zúrich. Participa en festivales internacionales como los de Glyndebourne, Pésaro o Edimburgo. El maestro italiano fue director principal de I Filarmonici del Teatro Comunale di Bologna (1984-1991), Festival de Wexford (1995-1997), Teatro Municipal de Santiago de Chile (hasta 2006) y principal director invitado del Teatro San Carlo de Nápoles (2011). Sus proyectos incluyen la trilogía Tudor de Donizetti en Les Arts, *I Capuleti e i Montecchi* en Liège, *Tosca* y *La Sonnambula* en Tokio, *Rigoletto* en el Metropolitan y *Faust* en el Covent Garden.

**JETSKÉ
MIJNSSEN**DIRECCIÓ D'ESCENA
DIRECCIÓN DE ESCENA

Nascuda a Nimega (Països Baixos), Jetske Mijnsen dirigeix òpera en teatres de tot Europa. Es va graduar en la Universitat d'Amsterdam amb un màster en literatura i poesia holandesa. Es va especialitzar en òpera, va estudiar direcció d'escena en l'Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. Ha dirigit produccions operístiques de títols com *Königskinder* de Humperdinck a Dresden; *La traviata* a Berna; *Almira* de Händel a Hamburg i Innsbruck; *Il barbiere di Siviglia* per a Opera Zuid; *Die Entführung aus dem Serail* a Essen; *Der Cid* de Louis Théodore Gouvy i *Werther* a Saarbrücken; *Madama Butterfly* a Basilea; *Ievgueni Oneguï* i *Don Carlos* a Graz; *Don Pasquale*, *L'enfant et les sortilèges* i *Kat'a Kabanová* en la Komische Oper de Berlín; *Idomeneo*, *Orlando paladino* de Haydn, *Hippolyte et Aricie* de Rameau i *Dialogues des Carmélites* a Zuric; *L'Orfeo* de Monteverdi a Copenhaguen i *Orfeo* de Luigi Rossi en l'Opéra National de Lorraine a Nancy, producció guardonada amb el Gran Premi pel Syndicat de la Critique. A Les Arts dirigeix el projecte de la trilogia Tudor de Donizetti.

Nacida en Nimega (Países Bajos), Jetske Mijnsen dirige ópera en teatros de toda Europa. Se graduó en la Universidad de Ámsterdam con un máster en literatura y poesía holandesa. Especializándose en ópera, estudió dirección de escena en la Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. Ha dirigido producciones operísticas de títulos como *Königskinder* de Humperdinck en Dresde; *La traviata* en Berna; *Almira* de Händel en Hamburgo e Innsbruck; *Il barbiere di Siviglia* para Opera Zuid; *Die Entführung aus dem Serail* en Essen; *Der Cid* de Louis Théodore Gouvy y *Werther* en Sarrebruck; *Madama Butterfly* en Basilea; *Ievgueni Oneguï* y *Don Carlos* en Graz; *Don Pasquale*, *L'enfant et les sortilèges* y *Kat'a Kabanová* en la Komische Oper de Berlín; *Idomeneo*, *Orlando paladino* de Haydn, *Hippolyte et Aricie* de Rameau y *Dialogues des Carmélites* en Zúrich; *L'Orfeo* de Monteverdi en Copenhague y *Orfeo* de Luigi Rossi en la Opéra National de Lorraine en Nancy, producción galardonada con el Gran Premio por el Syndicat de la Critique. En Les Arts dirige el proyecto de la trilogía Tudor de Donizetti.

SILVIA TRO SANTAFÉ

ELISABETTA



Silvia Tro Santafé va debutar professionalment amb el paper de Lucilla en *La scala di seta* al Festival de Pesaro. Des de llavors, la mezzosoprano valenciana ha cantat en La Scala, les Staatsoper de Berlín, Munic i Viena, La Monnaie, Deutsche Oper de Berlín, Festival de Salzburg, les òperes d'Amsterdam, Dresden, Frankfurt, París, Washington i Zuric, així com en el Liceu, el Real i la major part dels teatres italians. Les seues últimes actuacions inclouen títols com *Norma* a Bilbao i Nàpols, *La Gioconda* a Brussel·les, *Zelmira* a Washington, *Don Carlo* a Madrid, *Roberto Devereux* a Munic, *Adriana Lecouvreur* a Las Palmas, *Lucrezia Borgia* a Oviedo i *Medea* a Madrid. Futurs compromisos inclouen la continuació de la trilogia Tudor donizettiana en Les Arts, on és invitada habitual (*Orlando, L'italiana* in Algeri, *Lucrezia Borgia*, *La damnation de Faust*, *Anna Bolena*), a més de *Rienzi* a Madrid i *Adriana Lecouvreur* a Bilbao.

Silvia Tro Santafé debutó professionalment con el papel de Lucilla en *La scala di seta* en el Festival de Pésaro. Desde entonces, la mezzosoprano valenciana ha cantado en La Scala, las Staatsoper de Berlín, Múnich y Viena, La Monnaie, Deutsche Oper de Berlín, Festival de Salzburgo, las óperas de Ámsterdam, Dresde, Fráncfort, París, Washington y Zúrich, así como en el Liceu, el Real y la mayoría de los teatros italianos. Sus últimas actuaciones incluyen títulos como *Norma* en Bilbao y Nápoles, *La Gioconda* en Bruselas, *Zelmira* en Washington, *Don Carlo* en Madrid, *Roberto Devereux* en Múnich, *Adriana Lecouvreur* en Las Palmas, *Lucrezia Borgia* en Oviedo y *Medea* en Madrid. Futuros compromisos incluyen la continuación de la trilogía Tudor donizettiana en Les Arts, donde es invitada habitual (*Orlando, L'italiana* in Algeri, *Lucrezia Borgia*, *La damnation de Faust*, *Anna Bolena*), además de *Rienzi* en Madrid y *Adriana Lecouvreur* en Bilbao.

ELEONORA BURATTO

MARIA STUARDA



© Darío Acosta

Eleonora Buratto, una de les sopranos més aclamades del món, va començar la seua carrera el 2009 sota la direcció de Riccardo Muti. El seu repertori inclou papers emblemàtics com Mimi, Madama Butterfly, Contessa di Almaviva, Donna Anna, Luisa Miller, Liù, Micaela, Elettra (*Idomeneo*), Elvira (*Ernani*), Anna Bolena, Suor Angelica, Desdemona en *Otello* (de Verdi i de Rossini) i Elisabetta en *Don Carlo*. Ha col·laborat amb directors com Teodor Currentzis, Zubin Mehta, Michele Mariotti, Gustavo Dudamel, Antonio Pappano, Daniele Gatti, Riccardo Chailly i Yannick Nézet-Séguin. Entre els seus pròxims compromisos destaquen, a més de la conclusió de la trilogia Tudor donizettiana a Les Arts, el concert d'Any Nou 2024 a La Fenice (retransmès a nivell mundial) i Amelia en *Simon Boccanegra* a La Scala. El 2022 va rebre el premi Abbiati de l'Associació Italiana de Crítics Musicals.

Eleonora Buratto, una de las sopranos más aclamadas del mundo, comenzó su carrera en 2009 dirigida por Riccardo Muti. Su repertorio incluye roles emblemáticos como Mimi, Madama Butterfly, Contessa di Almaviva, Donna Anna, Luisa Miller, Liù, Micaela, Elettra (*Idomeneo*), Elvira (*Ernani*), Anna Bolena, Suor Angelica, Desdemona en *Otello* (de Verdi y de Rossini) y Elisabetta en *Don Carlo*. Ha colaborado con directores como Teodor Currentzis, Zubin Mehta, Michele Mariotti, Gustavo Dudamel, Antonio Pappano, Daniele Gatti, Riccardo Chailly y Yannick Nézet-Séguin. Entre sus próximos compromisos destacan, además de la conclusión de la trilogía Tudor donizettiana en Les Arts, el Concierto de Año Nuevo 2024 en La Fenice (retransmitido a nivel mundial) y Amelia en *Simon Boccanegra* en La Scala. En 2022 recibió el Premio Abbiati de la Asociación Italiana de Críticos Musicales.

**ISMAEL
JORDI**ROBERTO,
CONTE DI LEICESTER

© J. Gómez Pinteiro

Deixeble d'Alfredo Kraus, el tenor de Jerez Ismael Jordi canta en les òperes i teatres europeus més importants, entre els quals els de les ciutats de Berlín, Munic, Hamburg, Dresden, París, Tolosa, Estrasburg, Madrid, Barcelona, Bilbao, Londres, Viena, Zuric, Lausana, Nàpols, Roma, Verona, Amsterdam o Montreal. Té especial predilecció per les òperes de Donizetti (*Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, trilogia Tudor, *La Favorita*), Verdi (*La traviata*, *Rigoletto*) i alguns títols del repertori francès com *Roméo et Juliette*, *Manon* i *Faust*. Ha realitzat gravacions de *La traviata*, *Martha*, *Doña Francisquita*, *Don Giovanni* i *Le chanteur de México*. Premi líric Teatro Campoamor en 2009 com a millor cantant de sarsuela. En Les Arts ha participat en títols com *Iphigénie en Tauride*, *La traviata*, *Doña Francisquita* i *Anna Bolena*.

Discípulo de Alfredo Kraus, el tenor jerezano Ismael Jordi canta en las óperas y teatros europeos más importantes, entre ellos los de las ciudades de Berlín, Múnich, Hamburgo, Dresde, París, Toulouse, Estrasburgo, Madrid, Barcelona, Bilbao, Londres, Viena, Zúrich, Lausana, Nápoles, Roma, Verona, Ámsterdam o Montreal. Tiene especial predilección por las óperas de Donizetti (*Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, trilogía Tudor, *La Favorita*), Verdi (*La traviata*, *Rigoletto*) y algunos títulos del repertorio francés, como *Roméo et Juliette*, *Manon* y *Faust*. Ha realizado grabaciones de *La traviata*, *Martha*, *Doña Francisquita*, *Don Giovanni* y *Le chanteur de México*. Premio Lírico Teatro Campoamor en 2009 como mejor cantante de zarzuela. En Les Arts ha participado en títulos como *Iphigénie en Tauride*, *La traviata*, *Doña Francisquita* i *Anna Bolena*.

**MANUEL
FUENTES**

GIORGIO TALBOT



Manuel Fuentes compagina cant, repertori i formació musical amb el tenor José Sempere. Després de guanyar el primer premi i els premis del públic i al millor cantant en el concurs Alfredo Kraus i el premi Plácido Domingo al millor cantant espanyol en el concurs Viñas, debuta amb *Farinelli* de Tomás Bretón en el Teatro de la Zarzuela i interpreta el paper de Ferrando en *Il trovatore* a Las Palmas. Posteriorment, incorpora els papers de Giorgio (*I puritani*), Sparafucille (*Rigoletto*), Colline (*La bohème*), Raimondo (*Lucia di Lammermoor*) i Sam (*Un ballo in maschera*). Ha cantat dirigit per Guillermo García Calvo, Jordi Bernàcer, Óliver Díaz, Corrado Rovaris, Karel Mark Chichon, Marco Armiliato i Giacomo Sagripanti, entre d'altres. Va debutar en Les Arts amb el paper de Colline de *La bohème*, dirigit per James Gaffigan.

Manuel Fuentes compagina canto, repertorio y formación musical con el tenor José Sempere. Tras ganar el primer premio y los premios del público y al mejor cantante en el Concurso Alfredo Kraus y el Premio Plácido Domingo al mejor cantante español en el Concurso Viñas, debuta con *Farinelli* de Tomás Bretón en el Teatro de la Zarzuela e interpreta el papel de Ferrando en *Il trovatore* en Las Palmas. Posteriormente, incorpora los roles de Giorgio (*I puritani*), Sparafucille (*Rigoletto*), Colline (*La bohème*), Raimondo (*Lucia di Lammermoor*) y Sam (*Un ballo in maschera*). Ha cantado dirigido por Guillermo García Calvo, Jordi Bernàcer, Óliver Díaz, Corrado Rovaris, Karel Mark Chichon, Marco Armiliato y Giacomo Sagripanti, entre otros. Debutó en Les Arts en 2022 con el rol de Colline en *La bohème*, dirigido por James Gaffigan.

CARLES PACHONLORD
GUGLIELMO CECIL

© Peter Adamik

Natural de Navàs (Barcelona). Ha sigut premiat en diversos concursos, entre els quals el Francisco Viñas (2017), Alfredo Kraus (2018), Francisco Araiza (2017) i Neue Stimmen (2022), a més de ser reconegut amb el guardó jove promesa de la revista *Òpera Actual* l'any 2018, el mateix any en què va formar part de l'Acadèmia Rossiniana de Pesaro. En l'actualitat perfecciona la seua tècnica amb Mariella Devia. El seu repertori inclou papers mozartians (Almaviva, Don Giovanni, Guglielmo, Papageno), donizettians (Malatesta, Enrico Ashton) i rossinians, entre ells Lord Sidney d'*Il viaggio a Reims*. Ha encarnat també Yamadori a *Madama Butterfly* i Schaunard a *La bohème*. Pròxims compromisos inclouen actuacions a la Staatsoper Unter den Linden de Berlín, el Liceu, els teatre Real i de la Zarzuela de Madrid, a més del Festival de Pesaro i Garsington Opera, entre d'altres. Va debutar a Les Arts amb el paper de Dandini a *La Cenerentola*.

Natural de Navàs (Barcelona). Ha sido premiado en diversos concursos, entre ellos el Francisco Viñas (2017), Alfredo Kraus (2018), Francisco Araiza (2017) y Neue Stimmen (2022), además de ser reconocido con el galardón joven promesa de la revista *Ópera Actual* en 2018, mismo año en que formó parte de la Academia Rossiniana de Pésaro. Su repertorio incluye roles mozartianos (Almaviva, Don Giovanni, Guglielmo, Papageno), donizettianos (Malatesta, Enrico Ashton) y rossinianos, entre ellos Lord Sidney en *Il viaggio a Reims*. También ha encarnado a Yamadori en *Madama Butterfly* y a Schaunard en *La bohème*. Próximos compromisos incluyen actuaciones en la Staatsoper Unter den Linden en Berlín, el Liceu, los teatros Real y de La Zarzuela de Madrid, además del Festival de Pésaro y Garsington Opera, entre otros. Debutó en Les Arts con el papel de Dandini en *La Cenerentola*.

LAURA ORUETA

ANNA KENNEDY



La mezzosoprano madrilenya Laura Orueta va realitzar els estudis professionals de viola al Centro Integrado de San Lorenzo del Escorial. Després d'una intensa activitat coral va cursar el grau superior de cant a Madrid, amb el premi fi de carrera, a més de dos postgraus a la International Opera Academy de Gant i al Centre de Perfeccionament del Palau de les Arts. Guanyadora en els concursos Martín i Soler de Polinyà de Xúquer, Juventudes Musicales de Madrid i Cavalli Monteverdi Competition de Cremona, el seu repertori abasta des del medieval al contemporani. A Les Arts va debutar, durant la seua etapa al Centre, els papers d'Ernesta en *Un avvertimento ai gelosi* de Manuel García, Dinah en *Trouble in Tahiti* de Bernstein, Karolka en *Jenůfa* de Janáček i Giovanna en *Ernani* de Verdi.

La mezzosoprano madrileña Laura Orueta realizó sus estudios profesionales de viola en el Centro Integrado de San Lorenzo del Escorial. Tras una intensa actividad coral cursó el grado superior de canto en Madrid obteniendo el premio de fin de carrera, además de dos posgrados en la International Ópera Academy de Gante y en el Centre de Perfeccionament del Palau de les Arts. Ganadora en los concursos Martín i Soler de Polinyà de Xúquer, Juventudes Musicales de Madrid y Cavalli Monteverdi Competition de Cremona, su repertorio abarca del medioevo al contemporáneo. En Les Arts debutó, durante su etapa de miembro del Centre, los roles de Ernesta en *Un avvertimento ai gelosi* de Manuel García, Dinah en *Trouble in Tahiti* de Bernstein, Karolka en *Jenůfa* de Janáček y Giovanna en *Ernani* de Verdi.

ORQUESTRA DE LA COMUNITAT VALENCIANA



L'Orquestra de la Comunitat Valenciana (OCV) va ser fundada l'any 2006 per Lorin Maazel, el seu primer director musical. En poc de temps, la formació titular del Palau de les Arts s'ha llaurat un prestigi entre el públic i la crítica, i ha assolit un alt nivell artístic que la situa entre les millors orquestres d'Espanya i una de les més importants creades a Europa durant els últims anys. Aquest reconeixement s'ha forjat també gràcies a la presència de Zubin Mehta en les primeres temporades, sobretot amb el recordat *Anell wagnerià*, i a mestres de la talla de Riccardo Chailly, Valery Gergiev o Gianandrea Noseda. Des de setembre de 2021, l'estatunidenc James Gaffigan és el director musical de la formació. Elogiada per la qualitat dels seus músics i per ser un conjunt versàtil capaç d'interpretar amb admirable personalitat tant òpera com música líricosinfònica, l'OCV continua la seua trajectòria professional impulsada per primeres figures de la direcció orquestral, entre les quals hi ha Daniele Gatti, Fabio Luisi, Mark Elder o Antonello Manacorda, i amplia el seu repertori operístic de la mà de reconegudes batutes internacionals especialitzades en diferents estils, com Marc Albrecht, Maurizio Benini, Riccardo Minasi i Marc Minkowski. A més, aprofundix la col·laboració amb els principals directors espanyols que més projecció tenen fora de les nostres fronteres, entre ells Gustavo Gimeno, Pablo Heras-Casado, Juanjo Mena i Josep Pons.

La Orquesta de la Comunitat Valenciana (OCV) fue fundada en 2006 por Lorin Maazel, su primer director musical. En poco tiempo, la formación titular del Palau de les Arts se ha labrado un prestigio entre el público y la crítica, y ha alcanzado un alto nivel artístico que la sitúa entre las mejores orquestas de España y una de las más importantes creadas en Europa en los últimos años. Este reconocimiento se ha forjado también gracias a la presencia de Zubin Mehta en las primeras temporadas, sobre todo con el recordado *Anillo wagneriano*, y a maestros de la talla de Riccardo Chailly, Valery Gergiev o Gianandrea Noseda. Desde septiembre de 2021, el estadounidense James Gaffigan es el director musical de la formación. Elogiada por la calidad de sus músicos y por ser un conjunto versátil capaz de interpretar con admirable personalidad tanto ópera como música lírico-sinfónica, la OCV prosigue su trayectoria profesional impulsada por primeras figuras de la dirección orquestral, entre ellas Daniele Gatti, Fabio Luisi, Mark Elder o Antonello Manacorda, y amplía su repertorio operístico de la mano de reconocidas batutas internacionales especializadas en diferentes estilos, como Marc Albrecht, Maurizio Benini, Riccardo Minasi y Marc Minkowski. Además, afianza la colaboración con los principales directores españoles que más proyección tienen fuera de nuestras fronteras, entre ellos Gustavo Gimeno, Pablo Heras-Casado, Juanjo Mena y Josep Pons.

COR DE LA GENERALITAT VALENCIANA



Està reconegut com un dels millors cors d'Espanya. El seu director titular és Francesc Perales. Fundat l'any 1987, des de 2006 es el cor titular del Palau de les Arts. Compagina òpera amb música simfonicocoral de totes les èpoques. Ha cantat sota la direcció de mestres com Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Manuel Galduf, Valery Gergiev, Leopold Hager, Robert King, Lorin Maazel, Neville Marriner, Zubin Mehta, Marc Minkowski, Georges Prêtre i Helmuth Rilling.

A més de cantar assíduament en el Palau de la Música de València ha estat present en les temporades i festivals espanyols més importants. També ha actuat en la seu de la UNESCO a París, en l'Exposició Internacional de Lisboa i en la Catedral de Sant Patrici de Nova York, a més de recórrer els principals festivals europeus amb l'espectacle *Tramuntana Tremens*, del compositor Carles Santos. Des de la seua arribada al Palau de les Arts, el Cor ha intervingut en quasi totes les seues produccions, moltes d'elles gravades en DVD, principalment sota la batuta de Lorin Maazel, Zubin Mehta, Omer Meir Wellber, Roberto Abbado, Fabio Biondi, Ramón Tebar i, més recentment, James Gaffigan, Marc Albrecht, Maurizio Benini, Riccardo Minasi i Marc Minkowski. El seu enregistrament per a Sony junt amb Plácido Domingo i l'Orquestra de la Comunitat Valenciana, *Domingo Verdi*, ha obtingut el Grammy Llatí al Millor Àlbum de Música Clàssica 2014.

Está reconocido como uno de los mejores coros de España. Su director titular es Francesc Perales. Fundado en 1987, desde 2006 es el coro titular del Palau de les Arts. Compagina ópera con música sinfónico-coral de todas las épocas. Ha sido dirigido por maestros como Claudio Abbado, Riccardo Chailly, Manuel Galduf, Valery Gergiev, Leopold Hager, Robert King, Lorin Maazel, Neville Marriner, Zubin Mehta, Marc Minkowski, Georges Prêtre y Helmuth Rilling.

Además de cantar asiduamente en el Palau de la Música de València ha estado presente en las temporadas y festivales españoles más importantes. También ha actuado en la sede de la UNESCO en París, en la Exposición Internacional de Lisboa y en la Catedral de San Patricio de Nueva York, además de recorrer los principales festivales europeos con el espectáculo *Tramuntana Tremens*, del compositor Carles Santos. Desde su llegada al Palau de les Arts, el Cor ha intervenido en casi todas sus producciones, muchas de ellas grabadas en DVD, principalmente bajo las batutas de Lorin Maazel, Zubin Mehta, Omer Meir Wellber, Roberto Abbado, Fabio Biondi, Ramón Tebar i, más recientemente, James Gaffigan, Marc Albrecht, Maurizio Benini, Riccardo Minasi y Marc Minkowski. Su grabación para Sony junto a Plácido Domingo y la Orquesta de la Comunitat Valenciana, *Domingo Verdi*, ha obtenido el Grammy Latino al Mejor Álbum de Música Clásica 2014.

FRANCESC PERALES

DIRECTOR DEL COR



Nascut en Xàtiva, dirigeix el Cor de la Generalitat Valenciana des de 1988. Va estudiar direcció de cor i orquestra amb Eduardo Cifre, José Ferriz i Manuel Galduf (premi d'honor en les dues especialitats). Segon premi en el Concurs Manuel Palau. Ha dirigit l'Orquestra de València, el Cor Nacional d'Espanya, el Collegium Instrumentale i el Grup Instrumental de València. Va ser assistent de Helmuth Rilling i de Georges Prêtre.

Nacido en Xàtiva, dirige el Cor de la Generalitat Valenciana desde 1988. Estudió dirección de coro y orquesta con Eduardo Cifre, José Ferriz y Manuel Galduf (premio de honor en ambas especialidades). Segundo premio en el Concurso Manuel Palau. Ha dirigido la Orquesta de Valencia, Coro Nacional de España, Collegium Instrumentale y el Grup Instrumental de València. Fue asistente de Helmuth Rilling y Georges Prêtre.



ÒRGANS DE LES ARTS • ÓRGANOS DE LES ARTS

DIRECCIÓ

Director General

Jorge Culla Bayarri

Director Artístic

Jesús Iglesias Noriega

Director Musical

James Gagan

PATRONAT DE LA FUNDACIÓ PALAU DE LES ARTS REINA SOFÍA

PRESIDENT D'HONOR

Molt Honorable Sr. Carlos Mazón Guixot

President de la Generalitat Valenciana

PRESIDENT

Sr. Pablo Font de Mora Sainz

VICEPRESIDENT

Honorable Sr. Vicente José Barrera Simó

Vicepresident primer i Conseller de Cultura i Esport

SECRETÀRIA

Il·lustríssima Sra. Paula Añó Santiago

Secretària autonòmica de Cultura i Esport

VOCALS

Il·lustríssim Sr. Víctor Francos Díaz

Secretari general de Cultura i Esport del Ministeri de Cultura i Esport

Il·lustríssim Sr. Joan Francesc Marco Conchillo

Director general de l'INAEM del Ministeri de Cultura i Esport

Il·lustríssim Sr. Eusebio Monzó Martínez

Secretari autonòmic d'Hisenda i Economia

Il·lustríssima Sra. Cristina Moreno Borrás

Secretària autonòmica de Turisme

Sra. María Eugenia Vives Arlandis

Sotssecretària de la Vicepresidència primera i Conselleria de Cultura i Esport

Sr. Sergio Arlandis López

Director general de Cultura

Sr. Jesús Gual Sans

Director general de Fons Europeus i Sector Públic

Abel Guarinos Viñoles

Director general de l'Institut Valencià de Cultura

Sra. Marta Alonso Rodríguez

Membre del Consell Valencià de Cultura

Sra. Susana Lloret Segura

Sr. Rafael Juan Fernández

Sra. Mónica de Quesada Herrero

Sra. Felisa Alcántara Barbany

PATRO D'HONOR

Sr. Vicente Ruiz Baixauli

GRÀCIES PER FER-HO REALITAT GRACIAS POR HACERLO REALIDAD

ADMINISTRACIÓ
FUNDADORA



ADMINISTRACIÓ
COL-LABORADORA



PARTNER TECNOLÒGIC



PROTECTORS



COL-LABORADORS



AMB EL SUPORT DE



Mecenes del Centre de Perfeccionament



RNB, S.L.

Suport al projecte faristols digitals



Financiado por la Unión Europea-Next Generation EU. Proyecto financiado por el INAEM, Ministerio de Cultura y Deporte

