

UN BALLO IN MASCHERA

GIUSEPPE VERDI (1813-1901)



© Miguel Lorenzo - Mikell Ponce - Les Arts

LES ARTS ÉS ÒPERA

UN BALLO IN MASCHERA

GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

Ópera en tres actes

Llibret d'Antonio Somma basat en el llibret d'Eugène Scribe
per a l'òpera *Gustave III* de Daniel-François Auber
Estrena: 17 de febrer de 1859, Teatro Apollo, Roma

Ópera en tres actos

Libreto de Antonio Somma basado en el libreto de Eugène Scribe
para la ópera *Gustave III* de Daniel-François Auber
Estreno: 17 de febrero de 1859, Teatro Apollo, Roma

Edició · Edición musical: Casa Ricordi S.r.l., Milano

21, 28 d'abril de 2024 | 18.00 h

25 d'abril de 2024 | 19.30 h

2 de maig · mayo de 2024 | 19.30 h

5 de maig · mayo de 2024 | 18.00 h

Duració · Duración: 2 h 35 min

Actes I i II · Actos I y II: 1 h 20 min

Descans · Descanso: 25 min

Acte III · Acto III: 50 min

Sala Principal

Nova producció · Nueva producción del Palau de les Arts Reina Sofia
En coproducció amb · En coproducción con Staatsoper Unter den Linden, Berlin

ADMINISTRACIÓ FUNDADORA



ADMINISTRACIÓ COL-LABORADORA





FITXA • FICHA ARTÍSTICA

Direcció musical · Dirección musical Antonino Fogliani
 Direcció d'escena · Dirección de escena Rafael R. Villalobos

Escenografia · Escenografía Emanuele Sinisi

Vestuari · Vestuario Lorenzo Caprile

Il·luminació · Iluminación Felipe Ramos

Moviment · Movimiento Javier Pérez

Video Cachito Vallés

Riccardo Francesco Meli
 Amelia Anna Pirozzi
 Renato Franco Vassallo
 Oscar Marina Monzó
 Ulrica Agnieszka Rehlis
 Un giudice Antonio Lozano*
 Silvano Toni Marsol
 Un servo d'Amelia Thomas Viñals**
 Samuel Irakli Pkhaladze**
 Tom Javier Castañeda

Cor de la Generalitat Valenciana
 Director: Francesc Perales

Orquestra de la Comunitat Valenciana

Assistent del director musical · Asistente del director musical: Nicola Pascoli
 Assistent de direcció d'escena · Asistente de dirección de escena: Javier Pérez
 Assessorament dramàtic · Asesoramiento dramático: Olaf A. Schmitt
 Assistent d'escenografia · Asistente de escenografía: Piero de Francesco
 Assistent de vestuari · Asistente de vestuario: Lucía Ramón-Laca
 Mestre · Maestro repetidor: Stanislav Angelov
 Ballarins · Bailarines: Miguel Alonso, José Dopateo, Álvaro Peris, Vicent Ribera, Luis Tausía
 Figuració · Figuración especial: Anaïs Doménech (Ulrica)

** Centre de Perfeccionament

* Cor de la Generalitat Valenciana

¡Transmisión en vivo por medici.tv el 25 de abril!

Aprovecha un 30 % de descuento y suscríbete para ver este y más eventos transmitidos en vivo, además de acceder a un catálogo con más de 4.000 títulos disponibles en nuestra plataforma.

Utiliza el código siguiente en el momento de efectuar el pago:

medici-verdi30



medici.tv

SINOPSIS ARGUMENTAL

ACTE I

Riccardo, governador de Boston, repassa el llistat de convidats al ball de màscares, entre els quals hi ha Amelia, el gran amor de la seua vida, encara que amor impossible, ja que ella està casada amb Renato, el seu conseller i amic íntim. Renato informa Riccardo que ciutadans deslleials conspiren per assassinar-lo. El governador resta importància al complot i marxa a investigar, d'incògnit, a Ulrica, una endevina mulata acusada de bruixeria. A la cabanya de la fetillera observa en secret com Ulrica indica a Amelia el lloc on es troba una herba amb poders màgics que farà que el seu cor oblide la seua passió per Riccardo. Posteriorment, Ulrica, en presència dels ciutadans congregats a casa seua, llig la mà de Riccardo i prediu horroritzada que el matarà el primer home que li done la mà. Apareix Renato, qui sense saber res del que ha ocorregut, estreny la mà al governador davant de l'estupor de tots. Riccardo veu inversemblant que es complisca la profecia, ja que tots dos es professen profunda amistat.

ACTE II

Als afores, a mitjanit, Amelia busca l'anelhada herba. Riccardo, que l'ha seguit

per a protegir-la, la sorprèn. Tots dos es declaren el seu amor. Apareix Renato per tal d'avisar Riccardo que els traïdors venen a per ell. Amelia oculta el seu rostre per a evitar ser reconeguda pel seu marit. Llavors, Riccardo ordena a Renato que escorte la dona fins a la ciutat i fugi. Quan arriben els conspiradors s'enfronten a Renato. En un descuit, la identitat d'Amelia queda descoberta. Renato se sent traït per la seua esposa i pel seu millor amic i suporta enfurismat la burla dels altres homes.

ACTE III

Disposat a venjar la seua deshonra, Renato s'unix als conjurats. El pla és assassinar el governador durant el ball de màscares. Mentrestant, Riccardo signa una ordre per la qual envia a Amelia i a Renato a Anglaterra, amb la qual cosa renuncia al seu amor per ella. En el ball de màscares, Riccardo li conta a Amelia la decisió que ha pres i s'acomiada, però just en aquell moment Renato l'apunyala. El governador, moribund, confessa que, encara que estava enamorat d'Amelia, ella ha sigut fidel a Renato, a qui perdona en el seu últim alè, així com als conspiradors.

El Palau de les Arts Reina Sofía felicit a Telefónica por su Centenario



Telefónica

SINOPSIS ARGUMENTAL

ACTO I

Riccardo, gobernador de Boston, repasa la lista de invitados al baile de máscaras, entre los cuales se encuentra Amelia, el gran amor de su vida, aunque amor imposible, pues ella está casada con Renato, su consejero e íntimo amigo. Renato informa a Riccardo de que ciudadanos desleales conspiran para asesinarlo. El gobernador resta importancia al complot y marcha a investigar, de incógnito, a Ulrica, una adivina mulata acusada de brujería. En la choza de la hechicera observa en secreto cómo Ulrica indica a Amelia el lugar donde se halla una hierba con poderes mágicos que hará que su corazón olvide su pasión por Riccardo. Posteriormente, Ulrica, en presencia de los ciudadanos congregados en su morada, lee la mano de Riccardo y predice horrorizada que lo matará el primer hombre que le dé la mano. Aparece Renato, quien sin saber nada de lo acontecido, estrecha su mano al gobernador ante el estupor de todos. Riccardo ve inverosímil que se cumpla la profecía, pues los dos se profesan profunda amistad.

ACTO II

En las afueras, a medianoche, Amelia busca la anhelada hierba. Riccardo, que la ha

seguido para protegerla, la sorprende. Ambos se declaran su amor. Aparece Renato para avisar a Riccardo de que los traidores vienen a por él. Amelia evita ser reconocida por su marido ocultando su rostro. Entonces, Riccardo ordena a Renato que escolte a la mujer hasta la ciudad y huye. Cuando llegan los conspiradores se enfrentan a Renato. En un descuido, la identidad de Amelia queda descubierta. Renato se siente traicionado por su esposa y su mejor amigo y soporta enfurecido la burla de los demás hombres.

ACTO III

Dispuesto a vengar su deshonor, Renato se une a los conjurados. El plan es asesinar al gobernador durante el baile de máscaras. Mientras tanto, Riccardo firma una orden por la que envía a Amelia y a Renato a Inglaterra, renunciando así a su amor por ella. En el baile de máscaras, Riccardo cuenta a Amelia su decisión y se despide, pero justo en ese momento Renato lo apuñala. El moribundo gobernador confiesa que, aunque estaba enamorado de Amelia, ella ha sido fiel a Renato, a quien perdona en su último aliento, así como a los conspiradores.

STRIKE A POSE!

RAFAEL R. VILLALOBOS

What are you looking at? Strike a pose!
Madonna, Vogue (1990)



Podria semblar que *Un ballo in maschera* estava condemnada a no poder-se representar en el tercer decenni del segle XXI. Racisme, apropiació cultural i personatges transvestits, que xoquen amb les diverses realitats de gènere que hui reconeixem, van de la mà en una obra construïda sobre uns codis teatrals i dramàtics que potser ja resultaven massa antiquats el 1859, tot i que la partitura, inspiradíssima i psicològicament profunda, anticipa ja el Verdi madur de la seua última etapa i, per descomptat, meresca ser escoltada. *Un ballo in maschera*, que va patir durament la censura a Nàpols i a Roma en el seu procés de composició, s'enfronta el 2024 a una censura més gran encara: la cultura de la cancel·lació; tanmateix, resulta ben actual si atenem allò al que el seu títol fa referència: la màscara. Els etnòlegs situen el naixement de la màscara en el moment en què es produïx l'autoconsciència en l'ésser humà i, ja des del seu origen, esta presenta una doble funcionalitat: ocultar la identitat pròpia i/o adoptar-ne una de diferent, sent precisament esta dualitat entre qui som -identitat- i com ens mostrem -expressió- un dels pilars del pensament contemporani. Al cap i a la fi, no és la societat contemporània un infinit ball de màscares on cadascun de nosaltres tria a consciència com presentar-se davant dels altres, bé siga en directe o bé a les xarxes socials?

Existix, a més, una finíssima voluntat de crítica social en *Un ballo in maschera* que tristament queda sepultada per un primer acostament més superficial al *llibret*. No és casual, per exemple, que immers en una batalla legal amb el Teatro San Carlo de Nàpols pel trencament del seu contracte per a l'estrena de *Ballo*, Verdi pose en boca del jutge, representant del poder judicial, les expressions que poden resultar més controvertides, com tampoc és casual el reconeixement explícit de la marginalitat, entesa com allò que queda als marges del que es considera moral, o que triara un protagonista tan liberal com Gustau III. En una societat on el concepte *Woke* ha evolucionat i n'ha pervertit el sentit original -estar alerta contra el racisme i les desigualtats socials, sexuals i de gènere- fins a situar-lo en un pla de superficialitat on la màscara del fals progressisme ens impedeix aprofundir realment en la reivindicació profunda i en la defensa dels drets socials, què fer, llavors, amb una obra tan problemàtica a priori com és hui *Ballo*? Al meu parer, posar el focus precisament en estes qüestions i intentar donar peu a un debat honest i profund al voltant d'elles.

Com he esmentat amb anterioritat, la dualitat identitat versus expressió conforma un dels pilars del pensament contemporani i pot ser, precisament, aplicada a tres de les realitats presents en la trama d'*Un ballo in maschera* -el concepte d'imatge política, el gènere i la qüestió racial-, i que són especialment evidents en l'anomenada versió de Boston per la influència que la política americana i els seus tentacles tenen en la societat occidental en conjunt. Les obres clàssiques no poden defugir les capes de resignificació que la Història a través de les vivències col·lectives els aporta, i avui és impossible mirar *Un ballo in maschera* i no pensar en les intrigues polítiques del país nord-americà. Per a la nostra producció hem volgut centrar-nos en el canvi radical que experimenta el tauler polític d'EUA a final dels anys 80 quan la democratització de la televisió aconseguix que arribe a totes les llars i la liberalització del mercat televisiu per cable afavorix l'aparició de canals com la ultrapolititzada cadena FOX, llançada el 1986. En un món on el poder mediàtic té una importància crucial en el funcionament polític, l'obsessió de Renato per la imatge pública de Riccardo, per a qui treballa com a cap de gabinet en la nostra proposta, adquireix un relleu especial.

He de confessar que sent devoció pels personatges que s'anomenen en les òperes però dels quals no sabem res. Tal és el cas del fill d'Amelia i Renato, fonamental en la trama de *Ballo* i que, no obstant això, en moltes produccions ni tan sols arriba a aparèixer en escena. Tornem de nou a la qüestió d'identitat versus expressió i, centrant-me ara en la qüestió de gènere –impossible passar per alt en ple segle XXI que una soprano interprete el personatge d'Oscar–, em vaig preguntar si no podria aquell xiquet ser el patge que sempre té opinions contraposades a Renato, ací son pare, havent-se-li assignat a este jove home el sexe femení en el seu naixement. La transició en l'espectre de gènere d'Oscar de xica a xic, amb tota la càrrega d'expectatives que la figura de *daddy's girl* té en la societat americana –les joves han de créixer i honrar el seu pare amb una bella descendència– suposa un pas de rosca per a aprofundir en la psicologia dels tres personatges que componen esta família. D'una banda Oscar, que tracta de reivindicar la seua identitat i lluita, a més, amb la sexualització que com a jove filla de Renato patix per part dels amics d'este, però eixa manca de suport i amor patern l'empeny a un procés esquizofrènic de disfòria de gènere. De l'altra banda, els seus pares, amb un Renato que es nega a reconèixer la nova identitat d'Oscar, i que ompli el buit que la incapacitat de la seua filla –el seu fill, en realitat– de complir les seues expectatives de futur li provoca obsessionant-se amb l'avenir de Riccardo, fins al punt de suggestionar la seua pròpia esposa, esta sí sensible a la transició del seu fill.

Un nou pas de rosca en la trama ens servix per a aprofundir en la tercera de les qüestions esmentades: l'apropiació cultural i la mercantilització etnològica de les minories. En la nostra producció Ulrica no és una pitonissa negra, sinó una dona blanca que ha descobert una veta de mercat en el tarot televisat, derivat de nou de l'eclosió de canals per cable, i que utilitza sense escrúpols una *alter ego* negra per a este objectiu, amb el conflicte moral que li suposa a esta ser particip de la farsa, alhora que es troba immersa en la trama conspiradora contra Riccardo. A fi de comptes, no és l'endevinació una lectura correcta de la informació del present i, sens dubte, Ulrica la maneja de primera mà?

Per a finalitzar, em resulta completament impossible parlar de minories socials i de la seua instrumentalització en un context de trànsit dels anys 80 als 90 als EUA i no pensar en la cultura del *Ballroom* –curiosament com el títol de *Ballo*–, és a dir, les trobades clandestines entre membres de la comunitat LGTB, especialment els racialitzats, i el desenvolupament d'un tipus de ball reivindicatiu –*voguing*– com a expressió de llibertat. Serà la cantant Madonna qui reivindique i valide esta contracultura quan presente la seua cançó Vogue als MTV Awards caracteritzada irònicament com els personatges de *Les amistats perilloses*.

On és, doncs, el límit entre la reivindicació i la instrumentalització de tercers? Està Madonna legitimant una expressió marginal, o està mercantilitzant una cultura que no li pertany per a treure rèdit econòmic? Està Riccardo validant el jove Oscar, o només l'utilitza per a practicar *pinkwashing* amb finalitats polítiques? Què passa amb el dilema moral dels subjectes que es veuen forçats a explotar els seus atributs racialitzats quasi fins a la paròdia com a única via per subsistir, o no cal ni que ens ho plantegem quan parlem dels qui estan a la base de la piràmide i no tenen cap privilegi? És pertinent portar a escena esta obra de Verdi en ple segle XXI? És legítim que jo mateix em servisca de qüestions de gènere i de raça que em són alienes per a la meua proposta?

STRIKE A POSE!

RAFAEL R. VILLALOBOS

What are you looking at? Strike a pose!
Madonna, Vogue (1990)



Pareciera que *Un ballo in maschera* estuviese condenada a no poderse representar en el tercer decenio del siglo XXI. Racismo, apropiación cultural y personajes travestidos, que chocan con las diversas realidades de género que hoy reconocemos, se dan la mano en una obra construida sobre unos códigos teatrales y dramaturgicos que quizás ya resultaban demasiado anticuados en 1859, aunque la partitura, inspiradísima y psicológicamente profunda, anticipe ya el Verdi maduro de su última etapa y desde luego merezca ser escuchada. *Un ballo in maschera*, que sufrió duramente la censura en Nápoles y Roma en su proceso de composición, se enfrenta en 2024 a una censura aun mayor, la cultura de la cancelación, y sin embargo resulta rabiosamente actual si atendemos a lo que su propio título hace referencia: la máscara. Los etnólogos sitúan el nacimiento de la máscara en el momento en que se produce la auto-consciencia en el ser humano y, ya desde su origen, esta presenta una doble funcionalidad: ocultar la identidad propia y/o adoptar una diferente, siendo precisamente esa dualidad entre quiénes somos -identidad- y cómo nos mostramos -expresión- uno de los pilares del pensamiento contemporáneo. ¿Acaso no es la sociedad contemporánea un infinito baile de máscaras donde cada uno de nosotros elige concienzudamente cómo presentarse ante los demás, ya sea en directo o en las redes sociales?

Existe además una finísima voluntad de crítica social en *Un ballo in maschera* que tristemente queda sepultada por un primer acercamiento más superficial al libretto. No es casual, por ejemplo, que sumido en una batalla legal con el Teatro San Carlo de Nápoles por la ruptura de su contrato para el estreno de *Ballo*, Verdi coloque en boca del juez, representante del poder judicial, las expresiones que pueden resultar más controvertidas, como tampoco es casual el reconocimiento explícito de la marginalidad, entendida como aquello que queda en los márgenes de lo moral, o que eligiera a un protagonista tan liberal como Gustavo III. En una sociedad donde el concepto *Woke* ha evolucionado pervirtiendo su sentido original -estar alerta contra el racismo y las desigualdades sociales, sexuales y de género- hasta situarlo en un plano de superficialidad donde la máscara del falso progresismo nos impide ahondar de verdad en la reivindicación profunda y la defensa de los derechos sociales, ¿qué hacer, pues, con una obra a priori tan problemática como es hoy *Ballo*? En mi opinión, poner el foco precisamente en esas cuestiones e intentar dar pie a un debate honesto y profundo alrededor de ellas.

Como he mencionado con anterioridad, la dualidad identidad vs. expresión conforma uno de los pilares del pensamiento contemporáneo y puede ser, precisamente, aplicada a tres de las realidades presentes en la trama de *Un ballo in maschera* -el concepto de imagen política, el género y la cuestión racial-, y que son especialmente evidentes en la llamada versión de Boston por la influencia que la política americana y sus tentáculos tienen en la sociedad occidental en su conjunto. Las obras clásicas no pueden rehuir las capas de resignificación que la Historia a través de las vivencias colectivas les aporta, y hoy es imposible mirar *Un ballo in maschera* y no pensar en las intrigas políticas del país norteamericano. Para nuestra producción hemos querido centrarnos en cómo el tablero político de EEUU cambia radicalmente a final de los años 80 cuando la democratización de la televisión consigue que llegue a todos los hogares y la liberalización del mercado televisivo por cable favorece la aparición de canales como la ultrapolitizada cadena FOX, lanzada en 1986. En un mundo donde el

poder mediático tiene una importancia crucial en el funcionamiento político, la obsesión de Renato por la imagen pública de Riccardo, para quien trabaja como jefe de gabinete en nuestra propuesta, adquiere un especial relieve.

Debo confesar que siento devoción por los personajes que se mencionan en las óperas pero de los que no sabemos nada. Tal es el caso del hijo de Amelia y Renato, fundamental en la trama de *Ballo* y que sin embargo en muchas producciones no llega siquiera a aparecer en escena. Volviendo de nuevo a la cuestión de identidad vs. expresión y, centrándome ahora en la cuestión de género -imposible pasar por alto en pleno siglo XXI que una soprano interprete al personaje de Oscar-, me pregunté si no podría aquel niño ser ese paje que siempre tiene opiniones contrapuestas a Renato, aquí su padre, habiendo sido asignado a este joven hombre el sexo femenino en su nacimiento. La transición en el espectro de género de Oscar de chica a chico, con toda la carga de expectativas que la figura de *daddy's girl* tiene en la sociedad americana -las jóvenes deben crecer y honrar a su padre con una bella descendencia- supone un giro de tuerca para profundizar en la psicología de los tres personajes que componen esta familia. Por un lado Oscar, que trata de reivindicar su identidad luchando, además, con la sexualización que como joven hija de Renato sufre por los amigos de éste, pero a quien la falta de apoyo y amor paterno le empuja a un proceso esquizofrénico de disforia de género. Por otro, sus padres, con un Renato que se niega a reconocer la nueva identidad de Oscar, y que llena el vacío que la incapacidad de su hija -su hijo, en realidad- de cumplir sus expectativas de futuro le provoca obsesionándose con el porvenir de Riccardo, hasta el punto de sugestionar a su propia esposa, esta sí sensible a la transición de su hijo.

Un nuevo giro de tuerca en la trama nos sirve para ahondar en la tercera de las cuestiones mencionadas: la apropiación cultural y la mercantilización etnológica de las minorías. En nuestra producción Ulrica no es una pitonisa negra, sino una mujer blanca que ha descubierto un nicho de mercado en el tarotismo televisado,

derivado de nuevo de la eclosión de canales por cable, y que utiliza sin escrúpulos a un *alter ego* negra para tal objetivo, con el conflicto moral que le supone para esta ser participe en la farsa, a la vez que se encuentra inmersa en la trama conspirativa contra Riccardo. ¿Qué es la adivinación, al final, si no una lectura correcta de la información del presente, y que sin duda Ulrica maneja de primera mano?

Para finalizar, me resulta completamente imposible hablar de minorías sociales y su instrumentalización en un contexto de tránsito de los años 80 a los 90 en EEUU y no pensar en la cultura del *Ballroom* -curiosamente como el propio título de *Ballo*-, esto es, los encuentros clandestinos entre miembros de la comunidad LGTB, especialmente los racializados, y el desarrollo de un tipo de baile reivindicativo -*voguing*- como expresión de libertad. Será la cantante Madonna quien reivindique y valide esta contracultura cuando presente su canción *Vogue* en los MTV Awards caracterizada irónicamente como los personajes de *Las amistades peligrosas*.

¿Dónde está, pues, el límite entre la reivindicación y la instrumentalización de terceros? ¿Está Madonna legitimando una expresión marginal, o está mercantilizando una cultura que no le pertenece para sacar rédito económico? ¿Está Riccardo validando al joven Oscar, o solamente lo utiliza para practicar *pinkwashing* con fines políticos? ¿Qué pasa con el dilema moral de los sujetos que se ven forzados a explotar sus atributos racializados hasta rozar lo paródico como única vía para subsistir, o no cabe siquiera planteárnoslo cuando hablamos de quienes están en la base de la pirámide y carecen de cualquier privilegio? ¿Es pertinente llevar a escena esta obra de Verdi en pleno siglo XXI? ¿Es legítimo que yo mismo me sirva de cuestiones de género y raza que me son ajenas para mi propuesta?

GUSTAU DE SUÈCIA, EL DUC DE POMERÀNIA I UN TAL RICCARDO A BOSTON...

CÉSAR RUS



Verdi va rebre el 1856 l'encàrrec de compondre una altra òpera per al San Carlo de Nàpols. Tot i que la majoria de les seues estrenes havien tingut lloc al nord d'Itàlia, el cert és que el compositor ja havia estrenat dos títols en aquest teatre: *Alzira* i *Luisa Miller*. Rebut l'encàrrec, Verdi va començar a buscar temàtica per a un nou títol. En un principi, va barallar la possibilitat d'escriure una òpera sobre *Rei Lear*. El compositor havia treballat sobre este tema amb Salvatore Cammanaro abans de la seua mort i va ser Antonio Somma qui va acabar el llibret, però finalment van decidir abandonar el projecte i treballar sobre la història del rei Gustau III de Suècia.

El sobirà suec va arribar al tron el 1771. Un cop va accedir al poder, va conspirar per a reinstaurar un sistema absolutista i revertir les llibertats i el sistema de partits que dominava la política sueca en arribar ell al tron. Consolidat este poder, la seua política es va caracteritzar, entre altres coses, pel bel·licisme contra Rússia. A poc a poc l'oposició interna al seu regnat es va anar enfortint i, finalment, va patir un atemptat durant un ball de màscares a l'Òpera d'Estocolm el 16 de març de 1792, el qual li va provocar les ferides que acabaren amb la seua vida el 29 de març següent. El magnicidi va commocionar una Europa que vivia sota l'impacte de la Revolució Francesa recent i

que, tan sols un any després, va viure un nou magnicidi, el de Lluís XVI de França. A partir d'ací, les revolucions liberals es van anar succeint a tot Europa i van desmantellar, al llarg del segle XIX, l'Antic Règim a tot el continent. Probablement, en tot això radiquen part dels recels de la censura del Regne de les Dues Sicílies i que va portar que, finalment, l'obra s'estrenara a Roma.

El compositor Daniel-François-Esprit Auber i el llibretista Eugène Scribe ja havien estrenat el 1833 l'òpera *Gustave III, ou le bal masqué* i Saverio Mercadante va tornar al mateix tema en la seua òpera *Il reggente*, el 1843, amb llibret de Cammanaro. Verdi i Somma van treballar precisament sobre el llibret de Scribe. No era habitual que Verdi fera això. El compositor era un àvid lector. Dedicava llargues hores del dia a este exercici, fruit de la qual cosa va desenvolupar una àmplia cultura literària, i era coneixedor de totes les novetats literàries europees (incloent-hi les espanyoles), així com dels clàssics de cada nacionalitat. Gràcies a això, podia triar ell mateix els temes i valorar les diferents possibilitats i, en conseqüència, recórrer a fonts literàries no operístiques, principalment teatrals. De fet, en una carta a Vincenzo Torelli del 19 de setembre de 1857 en què comenta el llibret de *Gustave III, ou le bal masqué* de Scribe es pot vore l'opinió que en general li mereixen els llibrets operístics: "És grandios i vast; és bell; però també té tots els tòpics de totes les obres per a música, una cosa que sempre m'ha desagradat, però ara ho trobe insofrible"¹.

L'altra peculiaritat d'esta òpera és el fet que Verdi triara un escriptor que no era un llibretista professional. Era advocat de formació, tot i que va estar molt lligat al món del teatre (va dirigir el Teatre Gran de Trieste) i va escriure diverses obres teatrals, però l'òpera no era el seu medi natural. Sobre això, Mario Lavagetto en el seu estudi sobre els llibrets verdians assenyala que és un exemple de com un escriptor novell en aquest camp, amb les indicacions de Verdi, pot crear un bon llibret². En este sentit, la correspondència entre Verdi i Somma és paradigmàtica com a exemple de la manera

¹ Giuseppe Verdi, *Lettere*, a cura di Michele Porzio, 1a ed. (Milano: Mondadori, 2000), 271.

² Mario Lavagetto, *Quei più modesti romanzi, il libretto nel melodramma di Verdi*, 2003. (Torino: EDT, s. f.), 74.

que el compositor treballava amb els seus llibretistes. En este cas, el compositor li assenyala tota mena de detalls que vol modificar i corregir, incloent indicacions diverses: lèxiques, dramàtiques i, especialment, mètriques. Somma va començar a treballar sobre el llibret de Scribe, del qual va mantindre els principals elements: la relació de Gustavo amb Amelia, la presència d'una bruixa (Arvedson a Scribe, Ulrica a Somma); el cor de la trama és molt similar i les diferències fonamentals naixen de sintetitzar una òpera de cinc actes en tres. De fet, algunes situacions que es desenvolupen en escenes o actes diferents a Scribe, són fusionades per Somma. Si exposem un esquema bàsic de la relació entre els dos llibrets, el resum seria este: el primer acte de Somma recull parts del primer i segon de Scribe, el segon de Somma té parts del segon i tercer de Scribe, mentre que el tercer de Somma segueix el quart i cinquè de Scribe.

Per tal de superar les exigències inicials de la censura, Gustau III es va traslladar a Duc de Pomerània, una cosa semblant al que Francesco Maria Piave i Verdi havien fet amb *Le roi s'amuse* de Victor Hugo, on el Rei de França va esdevindre el Duc de Màntua. Però al gener de 1858 Napoleó III havia patit un intent d'assassinat i la censura va augmentar les seues exigències. No era moment d'assassinar un rei o un duc en escena. En una carta a Somma del 7 de febrer de 1858 Verdi les enumera: "1. Canviar el protagonista a senyor, allunyant-lo de la idea de sobirà; 2. Canviar la dona a germana; 3. Canviar l'escena de la bruixa (...); 4. Cap ball; 5. L'assassinat fora de l'escenari; 6. Eliminar l'escena dels noms escollits a sort"³. El compositor va rebutjar de pla estos canvis. Suposaven desnaturalitzar el drama i eliminar tot el que ell trobava atractiu, molt especialment el ball de màscares i l'assassinat en escena. Però no va ser l'últim entrebanc amb la censura. També hi van haver problemes a Roma, on finalment es va estrenar el 19 de febrer de 1859. Allà la censura va tornar a exigir canvis en l'òpera de Verdi. En una carta a Vincenzo Jacovacci del 19 d'abril de 1858⁴ el compositor es mostra indignat ja

³ Verdi, *Lettere*, a cura di Michele Porzio, 279.

⁴ *I copialettere di Giuseppe Verdi*, 1a ed. (Milano: Stucchi Ceretti & C, 1913), 198.

que, pel que sembla, s'havia representat a Roma una obra teatral sobre el tema de Gustau III i la seua òpera no s'acceptava. Al final, van situar l'acció a Boston en lloc de Suècia i van canviar el nom dels personatges cosa que transformava Gustau III de Suècia en Riccardo, governador anglès a la colònia a finals del segle XVII. Va existir este Riccardo? En aquella època hi va haver un governador de Massachusetts anomenat Richard Bellingham, però no el van assassinar en cap ball ni era comte.

El ball dels traïdors

Un ballo in maschera se situa entre *Simon Boccanegra* i *La forza del destino*⁵, és a dir, al cor de l'anomenat període central o mig de la producció verdiana. Les dues òperes que el seguiran, *Forza* i *Don Carlos*, es caracteritzaran per la multiplicitat dels seus personatges, fins i tot, com en el cas del *Don Carlos*, amb protagonismes dividits entre ells. No obstant això, *Un ballo in maschera* es mou en paràmetres més clàssics i centra el drama en el trio amorós protagonista: Riccardo, Amelia i Renato. Per molt carismàtics que resulten els papers d'Ulrica i Oscar, des del punt de vista de l'acció la seua funció és complementària. Per exemple, Ulrica té la funció d'escenificar el destí recurrent a allò sobrenatural, cosa que Verdi fa en altres ocasions com en l'aparició de les bruixes en *Macbeth*. Però allò principal en esta òpera gira al voltant de tres personatges contradictoris i ambigus. D'una banda, tenim Riccardo, governant que sap que està envoltat d'enemics i conspiradors i que, no obstant això, traïx el seu amic en enamorar-se de la seua dona. És conscient de la seua falta i manifesta els seus remordiments, però el fet de trobar Amelia en l'acte segon és una forma també d'impedir que ella recórrega a les herbes màgiques que, segons Ulrica, acabaran amb el seu amor clandestí. En este sentit, per molt líric i heroic que sembla el paper que crea Verdi, és un personatge ple d'ombres. Per la seua banda, Amelia apareix com un personatge turmentat des del principi, plenament conscient de la impossibilitat de l'amor per Riccardo i les seues implicacions morals; no obstant això, no és capaç de fer el pas per extirpar-lo prenent les herbes. Finalment,

⁵ Excloem *Araldo* per tractar-se d'una revisió de *Stiffelio*.

està Renato, traït pel seu amic i per la seua dona, qui passarà de ser el més fidel defensor de Riccardo a convertir-se en el seu assassí.

Massimo Mila no dubta a definir aquesta òpera com el *Tristan und Isolde* de Verdi⁶. És cert que té evidents paral·lelismes amb l'obra de Wagner (per cert, són obres de composició gairebé contemporània), però l'assumpte de l'amor impossible no és el tema central d'esta obra al nostre parer, sinó l'ambigüitat dels seus personatges. La idea del ball de màscares apareix com la metàfora que domina tota la trama de l'obra. En un ball de màscares un vol mostrar-se com el que no és, oculta la seua veritable identitat: enganya i traïx. Els tres personatges principals traïxen en algun moment aquells que hi confien.

Esta ambigüitat de les màscares es plasma en la música. Elizabeth Hudson parla de "llum i ombres" per a definir esta música de l'emascarament que caracteritza la creació verdiana⁷. Per a això el compositor adopta diversos recursos, un dels més habituals és el canvi de major a menor per a mostrar que alguna cosa no és el que pareix. Un exemple célebre el trobem en l'acte primer quan Ulrica prediu la mort de Riccardo i per a mostrar la seua incredulitat a l'ària "È scherzo od è follia" es passa de si bemoll menor a si bemoll major. El si bemoll major serà la tonalitat del conegut quartet que tanca l'acte segon amb l'emblemàtica frase "La tragedia mutò in commedia"; també el si bemol major serà la tonalitat principal del ball final i en si bemoll menor morirà Riccardo. Un altre bell exemple d'este clarobscur que genera l'alternança entre menor i major el trobem en la mateixa escena d'Ulrica quan Amelia entona la frase "Consentimi, o Signore, virtù ch'io lavi'l core"⁸, passant del mi menor a major. L'efecte es reproduirà de forma més clara en el prelude de l'acte segon amb un dramàtic inici en re menor que canviarà a major quan la flauta entone la mateixa frase. En esta frase, la protagonista

⁶ Massimo Mila, *Verdi*, 1a ed. (Milano: Rizzoli, 2000), 543.

⁷ Elizabeth Hudson "Masking Musik: a reconsideration of Light and Shade in *Un ballo in maschera*" en Martin Chusid, ed., *Verdi's middle period*, 1a ed. (Chicago: The University of Chicago Press, 1997).

⁸ "Concedix-me, senyor, virtut per rentar el cor".

veu la possibilitat de redempció de la culpa que sent per estimar Riccardo. Així mateix, Verdi utilitza una sèrie de temes recurrents (de reminiscència com definia López-Chavarrí o temes-frontissa com els definix Roncaglia) que articulen l'òpera. Un és el que hem esmentat d'Amelia, però els principals es troben ja en el prelude amb este tema en staccato amb imitacions contrapuntístiques que simbolitza la conjura contra Riccardo i que reapareixerà tant en l'acte segon amb l'arribada dels conjuradors, com en l'escena de la conjura del tercer. Eixa idea es contraposa en el prelude al tema de l'ària "La rivedrà nell'estasi" que simbolitza l'amor de Riccardo per Amelia.

La traïció és doncs el que unix els tres protagonistes. Al final, Verdi i Somma ens reconcilien amb esta traïció a través del perdó de Riccardo al seu amic Renato i la certificació que, tot i que s'han estimat, Amelia i Riccardo no han pecat. Verdi és ací més benèvol que Dante. El poeta florentí condemnava les ànimes dels traïdors a l'infern abans que el seu cos morira: en l'instant de la traïció l'ànima baixava a l'infern i el cos l'ocupava el diable. Verdi és més comprensiu amb els sentiments humans. Tancarà la seua producció operística amb el célebre "Tutto nel mondo è burla" de *Falstaff* i al *Ballo* la traïció només queda en un sangonós ball de màscares...

GUSTAVO DE SUECIA, EL DUQUE DE POMERANIA Y UN TAL RICCARDO EN BOSTON...

CÉSAR RUS



© Miguel Lorenzo - Les Arts

Verdi recibió en 1856 el encargo de componer otra ópera para el San Carlo de Nápoles. Aunque la mayoría de sus estrenos habían tenido lugar en el norte de Italia, lo cierto es que el compositor ya había estrenado dos títulos en ese teatro: *Alzira* y *Luisa Miller*. Una vez recibido el encargo Verdi comenzó a buscar temática para un nuevo título. En un principio, barajó la posibilidad de escribir una ópera sobre Rey Lear. El compositor había trabajado sobre ese tema con Salvatore Cammanaro antes de su muerte y fue Antonio Somma quien terminó el libreto, pero finalmente decidieron abandonar el proyecto y trabajar sobre la historia del rey Gustavo III de Suecia.

El soberano sueco llegó al trono en 1771. Una vez accedió al poder, conspiró para reinstaurar un sistema absolutista y revertir las libertades y el sistema de partidos que dominaba la política sueca al llegar él al trono. Consolidado dicho poder, su política se caracterizó, entre otras cosas, por su belicismo frente a Rusia. Poco a poco la oposición interna a su reinado se fue fortaleciendo y, finalmente, sufrió un atentado durante un baile de máscaras en la Ópera de Estocolmo el 16 de marzo de 1792 que le provocó las heridas que terminarían con su vida el 29 de marzo siguiente. El

magnicidio conmocionó a una Europa que vivía bajo el impacto de la reciente Revolución Francesa y que tan solo un año después vivió un nuevo magnicidio, el de Luis XVI de Francia. A partir de ahí, las revoluciones liberales fueron sucediéndose en toda Europa desmantelando a lo largo del siglo XIX el Antiguo Régimen en todo el continente. Probablemente en ello radiquen parte de los recelos de la censura del reino de Dos Sicilias y que llevó a que, finalmente, la obra se estrenase en Roma.

El compositor Daniel-François-Esprit Auber y el libretista Eugène Scribe ya habían estrenado en 1833 la ópera *Gustave III, ou le bal masqué* y Saverio Mercadante volvió al mismo tema en su ópera *Il reggente* en 1843 con libreto de Cammanaro. Verdi y Somma trabajaron precisamente sobre el libreto de Scribe. No era habitual que Verdi hiciera eso. El compositor era un ávido lector. Dedicaba largas horas del día a tal ejercicio, fruto de lo cual desarrolló una amplia cultura literaria, y era conocedor de todas las novedades literarias europeas (incluyendo españolas), así como de los clásicos de cada nacionalidad. Gracias a ello, podía elegir él mismo los temas y valorar las distintas posibilidades y, en consecuencia, recurrir a fuentes literarias no operísticas, principalmente teatrales. De hecho, en una carta a Vincenzo Torelli del 19 de septiembre de 1857 en la que comenta el libreto de *Gustave III, ou le bal masqué* de Scribe se puede ver la opinión que en general le merecen los libretos operísticos: "Es grandioso y vasto; es bello; pero también tiene todos los tópicos de todas las obras para música, algo que siempre me ha desagradado, pero ahora lo encuentro insufrible"¹.

La otra peculiaridad de esta ópera es el hecho de que Verdi eligiese a un escritor que no era un libretista profesional. Era un abogado de formación, aunque estuvo muy ligado al mundo del teatro (dirigió el Teatro Grande de Trieste) y escribió varias obras teatrales, pero la ópera no era su medio natural. Al respecto, Mario Lavagetto en su estudio sobre los libretos verdianos señala que es un ejemplo de cómo un escritor novel en este campo, con las indicaciones de Verdi

¹ Giuseppe Verdi, *Lettere*, a cura di Michele Porzio, 1.a ed. (Milano: Mondadori, 2000), 271.

puede crear un buen libreto². En ese sentido, la correspondencia entre Verdi y Somma es paradigmática como ejemplo de la manera en la que el compositor trabajaba con sus libretistas. En este caso, el compositor le señala todo tipo de detalles que quiere ir modificando y corrigiendo, incluyendo indicaciones varias: léxicas, dramáticas y, especialmente, métricas. Somma comenzó a trabajar sobre el libreto de Scribe, del que mantuvo los principales elementos: la relación de Gustavo con Amelia, la presencia de una bruja (Arvedson en Scribe, Ulrica en Somma); el corazón de la trama es muy similar y las diferencias fundamentales nacen de sintetizar una ópera de cinco actos en tres. De hecho, algunas situaciones que se desarrollan en escenas o actos diferentes en Scribe, son fusionadas por Somma. Si exponemos un esquema básico de la relación entre los dos libretos, el resumen sería este: el primer acto de Somma recoge partes del primero y segundo de Scribe, el segundo de Somma tiene partes del segundo y tercero de Scribe, mientras que el tercero de Somma sigue el cuarto y quinto de Scribe.

Para superar las exigencias iniciales de la censura, Gustavo III se transformó en Duque de Pomerania, algo parecido a lo que Francesco Maria Piave y Verdi habían hecho con *Le roi s'amuse* de Victor Hugo donde el Rey de Francia se convirtió en el Duque de Mantua. Pero en enero de 1858 Napoleón III había sufrido un intento de asesinato y la censura aumentó sus exigencias. No era momento para asesinar a un rey o un duque en escena. En una carta a Somma del 7 de febrero de 1858 Verdi las enumera: "1. Cambiar al protagonista en señor, alejándolo de la idea de soberano; 2. Cambiar la mujer en hermana; 3. Cambiar la escena de la bruja (...); 4. No baile; 5. El asesinato fuera del escenario; 6. Eliminar la escena de los nombres elegidos a suerte"³. El compositor rechazó de pleno esos cambios. Suponían desnaturalizar el drama y eliminar todo lo que él encontraba atractivo del mismo, muy especialmente el baile de máscaras y el asesinato en la escena. Pero no fue el

² Mario Lavagetto, *Quei più modesti romanzi, il libretto nel melodramma di Verdi*, 2003. (Torino: EDT, s. f.), 74.

³ Verdi, *Lettere, a cura di Michele Porzio*, 279.

último encontronazo con la censura. También hubo problemas en Roma, donde finalmente se estrenó el 19 de febrero de 1859. Allí la censura volvió a exigir cambios en la ópera de Verdi. En una carta a Vincenzo Jacovacci del 19 de abril de 1858⁴ el compositor se muestra indignado pues, al parecer, se había representado en Roma una obra teatral sobre el tema de Gustavo III y su ópera no se aceptaba. Al final, situaron la acción en Boston en lugar de Suecia y cambiaron el nombre de los personajes transformando a Gustavo III de Suecia en Riccardo, gobernador inglés en la colonia a finales del siglo XVII. ¿Existió ese tal Riccardo? En esa época hubo un gobernador de Massachusetts llamado Richard Bellingham, pero no lo asesinaron en ningún baile ni era conde.

El baile de los traidores

Un ballo in maschera se sitúa entre *Simon Boccanegra* y *La forza del destino*⁵, es decir, en el corazón del llamado periodo central o medio de la producción verdiana. Las dos óperas que le seguirán, *Forza* y *Don Carlos*, se caracterizarán por la multiplicidad de sus personajes, incluso, como en el caso del *Don Carlos*, con protagonismos divididos entre los mismos. Sin embargo, *Un ballo in maschera* se mueve en parámetros más clásicos centrandó el drama en el trío amoroso protagonista: Riccardo, Amelia y Renato. Por muy carismáticos que resulten los roles de Ulrica y Oscar, desde el punto de vista de la acción su función es complementaria. Por ejemplo, Ulrica tiene la función de escenificar el destino recurriendo a lo sobrenatural, lo que Verdi hace en otras ocasiones como en la aparición de las brujas del *Macbeth*. Pero lo principal en esta ópera gira alrededor de tres personajes contradictorios y ambiguos. Por un lado, tenemos a Riccardo, gobernante que se sabe rodeado de enemigos y conspiradores y que, sin embargo, traiciona a su amigo enamorándose de su mujer. Es consciente de su falta y manifiesta sus remordimientos, pero el hecho de encontrar a Amelia en el acto segundo es una forma también de impedir que ella recurra a las hierbas mágicas que, según Ulrica, acabarían con su clandestino

⁴ *I copialettere di Giuseppe Verdi*, 1.a ed. (Milano: Stucchi Ceretti & C, 1913), 198.

⁵ Excluimos *Aroldo* por tratarse de una revisión de *Stiffelio*.

amor. En ese sentido, por muy lírico y heroico que parezca el papel que crea Verdi, es un personaje lleno de sombras. Por su parte, Amelia aparece como un personaje atormentado desde el principio, plenamente consciente de la imposibilidad del amor por Riccardo y sus implicaciones morales; sin embargo, no es capaz de dar el paso para extirparlo tomando las hierbas. Por último, está Renato, traicionado por su amigo y por su mujer, quien pasará de ser el más fiel defensor de Riccardo a convertirse en su asesino.

Massimo Mila no duda en definir esta ópera como el *Tristan und Isolde* de Verdi⁶. Es cierto que tiene evidentes paralelismos con la obra de Wagner (por cierto, son obras de composición casi contemporánea), pero el asunto del amor imposible no es el tema central de esta obra a nuestro parecer, sino la ambigüedad de sus personajes. La idea del baile de máscaras aparece como la metáfora que domina toda la trama de la obra. En un baile de máscaras uno quiere mostrarse como lo que no es, oculta su verdadera identidad: engaña y traiciona. Los tres personajes principales traicionan en algún momento a aquellos que confían en ellos.

Esa ambigüedad de las máscaras se plasma en la música. Elizabeth Hudson habla de "luz y sombras" para definir esa música del enmascaramiento que caracteriza la creación verdiana⁷. Para ello el compositor se vale de diversos recursos, uno de los más habituales es el cambio de mayor a menor para mostrar que algo no es lo que parece. Un ejemplo célebre lo encontramos en el acto primero cuando Ulrica predice la muerte de Riccardo y para mostrar su incredulidad en el aria "È scherzo od è follia" se pasa de si bemol menor a Si bemol mayor. El Si bemol mayor será la tonalidad del célebre cuarteto que cierra el acto segundo con la emblemática frase "La tragedia mutò in commedia"; también el Si bemol mayor será la tonalidad principal del baile final y en si bemol menor morirá Riccardo. Otro bello ejemplo de ese claroscuro que

⁶ Massimo Mila, *Verdi*, 1.ª ed. (Milano: Rizzoli, 2000), 543.

⁷ Elizabeth Hudson "Masking Musik: a reconsideration of Light and Shade in Un ballo in maschera" en Martin Chusid, ed., *Verdi's middle period*, 1.a ed. (Chicago: The University of Chicago Press, 1997).

genera la alternancia entre menor y mayor lo encontramos en la misma escena de Ulrica cuando Amelia entona la frase "Consentimi, o Signore, virtù ch'io lavi'l core"⁸, pasando de mi menor a mayor. El efecto se reproducirá de forma más clara en el prelude del acto segundo con un dramático inicio en re menor que cambiará a mayor cuando la flauta entone la misma frase. En esa frase, la protagonista ve la posibilidad de redención de la culpa que siente por amar a Riccardo. Asimismo, Verdi utiliza una serie de temas recurrentes (de reminiscencia como definía López-Chavarri o temas-bisagra como los define Roncaglia) que articulan la ópera. Uno es el mencionado de Amelia, pero los principales se encuentran ya en el prelude con ese tema en staccato con imitaciones contrapuntísticas que simboliza la conjura contra Riccardo y que reaparecerá tanto en el acto segundo con la llegada de los conjuradores, como en la escena de la conjura del tercero. Esa idea se contrapone en el prelude al tema del aria "La rivedrà nell'estasi" que simboliza el amor de Riccardo por Amelia.

La traición es pues lo que une a los tres protagonistas. Al final, Verdi y Somma nos reconcilian con dicha traición a través del perdón de Riccardo a su amigo Renato y la certificación de que, aunque se han amado, Amelia y Riccardo no han pecado. Verdi es aquí más benévolo que Dante. El poeta florentino condenaba a las almas de los traidores al infierno antes de que su cuerpo muriese: en el instante de la traición el alma bajaba al infierno y el cuerpo lo ocupaba el diablo. Verdi es más comprensivo con los sentimientos humanos. Cerrará su producción operística con el célebre "Tutto nel mondo è burla" de *Falstaff* y en el *Ballo* la traición solo queda en un sangriento baile de máscaras...

⁸ "Concédeme, señor, virtud para lavar el corazón".

**ANTONINO
FOGLIANI**DIRECCIÓ MUSICAL
DIRECCIÓN MUSICAL

© Konstantin Povlenko

Principal director invitat de la Deutsche Oper am Rhein des de 2017 i director musical del Rossini in Wildbad–Belcanto Opera Festival des de 2012, Antonino Fogliani s'ha posionat ràpidament entre els músics més valorats de la seua generació a nivell internacional. Després del seu aclamat debut al Rossini Opera Festival de Pesaro el 2001 amb *Il viaggio a Reims*, el mestre Fogliani ha dirigit en els teatres més importants, entre els quals La Scala, Maggio Musicale Fiorentino, San Carlo de Nàpols, La Fenice, Comunale de Bolonya, Grand Théâtre de Ginebra, Covent Garden, Bayerische Staatsoper de Munic, Opernhaus de Zurich o La Monnaie.

A la seua discografia destaquen títols com *Ugo, Conte di Parigi*, *Lucia di Lammermoor* i *Maria Stuarda* de Donizetti; *Il marito disperato* de Cimarosa; *Stabat Mater*, *Ciro in Babilonia*, *Mosè in Egitto*, *Semiramide*, *Guillaume Tell* i *Otello* de Rossini; a més de *La sposa di Messina* de Vaccaj. Fogliani es va graduar en Disciplines Musicals en la Universitat de Bolonya, en Piano al Conservatori de Bolonya i en Direcció d'orquestra al Conservatori de Milà. Va continuar

Principal director invitado de la Deutsche Oper am Rhein desde 2017 y director musical del Rossini in Wildbad–Belcanto Opera Festival desde 2012, Antonino Fogliani se ha posicionado rápidamente entre los músicos más apreciados de su generación a nivel internacional. Tras su aclamado debut en el Rossini Opera Festival de Pésaro en 2001 con *Il viaggio a Reims*, el maestro Fogliani ha dirigido en los teatros más importantes, entre ellos La Scala, Maggio Musicale Fiorentino, San Carlo de Nápoles, La Fenice, Comunale de Bolonia, Gran Teatro de Ginebra, Covent Garden, Bayerische Staatsoper de Múnich, Opernhaus de Zürich o La Monnaie.

En su discografía sobresalen títulos como *Ugo, Conte di Parigi*, *Lucia di Lammermoor* y *Maria Stuarda* de Donizetti; *Il marito disperato* de Cimarosa; *Stabat Mater*, *Ciro in Babilonia*, *Mosè in Egitto*, *Semiramide*, *Guillaume Tell* y *Otello* de Rossini; además de *La sposa di Messina* de Vaccaj. Fogliani se graduó en Disciplinas Musicales en la Universidad de Bolonia, en Piano en el Conservatorio de Bolonia y en Dirección de orquesta en el

els estudis de perfeccionament en l'Accademia Chigiana de Siena amb Franco Donadoni i Ennio Morricone. Conèixer Gianluigi Gelmetti l'any 1997 va ser un punt d'inflexió artístic en la seua carrera com a director d'orquestra, ja que va ser el seu assistent en nombroses produccions i concerts. El 2018 el president Sergio Mattarella li va concedir el títol d'Oficial de l'Ordre del Mèrit de la República Italiana. En Les Arts ha dirigit *Madama Butterfly*.

Conservatorio de Milán. Prosiguió con estudios de perfeccionamiento en la Accademia Chigiana de Siena con Franco Donadoni y Ennio Morricone. Conocer a Gianluigi Gelmetti en 1997 fue un punto de inflexión artístico en su carrera como director de orquesta, ya que fue su asistente en numerosas producciones y conciertos. En 2018 el presidente Sergio Mattarella le concedió el título de Oficial de la Orden del Mérito de la República Italiana. En Les Arts ha dirigido *Madama Butterfly*.



© Miguel Lorenzo-Mikel Ponce-Les Arts

RAFAEL R. VILLALOBOS

DIRECCIÓ D'ESCENA
DIRECCIÓN DE ESCENA



Guanyador del Premi Europeu de Direcció Operística (Viena, 2013) i nominat als International Opera Awards (Londres, 2016), Rafael R. Villalobos ha estat destacat pel Financial Times com un dels noms amb més projecció de la direcció d'escena operística. Finalista de l'Independent Opera at Sadler's Wells i artista resident en la Reial Acadèmia d'Espanya a Roma, el 2019 va rebre el Premi de la Fundació Princesa de Girona de les Arts i les Lletres, a més de dos premis especials al Ring Award de Graz i als YAM Awards d'Estocolm al millor projecte d'òpera per a públic jove.

Atret precoçment per l'òpera, va estudiar al Conservatori Cristóbal de Morales de Sevilla. Llicenciat en art dramàtic per la RESAD i màster amb honors per la Universitat de Barcelona i l'ESMUC, va ampliar els seus estudis a la Central School of Speech and Drama de Londres. Director, dramaturg, escenògraf, figurinista i il·luminador, ha presentat projectes a Espanya, Itàlia, França, Alemanya, Bèlgica, Àustria, Hongria i Regne Unit. Entre les seues últimes propostes operístiques cal destacar *Tosca* al Liceu, *La*

Ganador del Premio Europeo de Dirección Operística (Viena, 2013) y nominado a los International Opera Awards (Londres, 2016), Rafael R. Villalobos ha sido destacado por el *Financial Times* como uno de los nombres con mayor proyección de la dirección de escena operística. Finalista del Independent Opera at Sadler's Wells y artista residente en la Real Academia de España en Roma, en 2019 recibió el Premio de la Fundación Princesa de Girona de las Artes y las Letras, además de dos premios especiales en el Ring Award de Graz y en los YAM Awards de Estocolmo al mejor proyecto de ópera para público joven.

Atraído precozmente por la ópera, estudió en el Conservatorio Cristóbal de Morales de Sevilla. Licenciado en arte dramático por la RESAD y máster con honores en la Universidad de Barcelona y ESMUC, amplió sus estudios en la Central School of Speech and Drama de Londres. Director, dramaturgo, escenógrafo, figurinista e iluminador, ha presentado proyectos en España, Italia, Francia, Alemania, Bélgica, Austria, Hungría y Reino Unido. Entre sus últimas

violación de Lucrecia de Nebra al Teatro de la Zarzuela i *Iphigénie en Tauride* de Gluck a l'Opéra Orchestre National Montpellier. En futures temporades estrenarà produccions a l'Opera Ballet Vlaanderen (Anvers), Goteborgsoperan (Göteborg), Teatro Real de Madrid, La Monnaie o la Staatsoper de Berlín. Mai dirigirà *Tristan und Isolde*: davant d'esta obra mestra preferix relaxar-se i deixar-se portar.

proposades operístiques cabe destacar *Tosca* en el Liceu, *La violación de Lucrecia* de Nebra en el Teatro de la Zarzuela e *Iphigénie en Tauride* de Gluck en la Opéra Orchestre National Montpellier. En futuras temporades estrenarà produccions en Opera Ballet Vlaanderen (Amberes), Goteborgsoperan (Gotemburgo), Teatro Real de Madrid, La Monnaie o la Staatsoper de Berlín. Nunca dirigirà *Tristan und Isolde*: ante esta obra maestra prefiere relajarse y dejarse llevar.



© Miguel Lorenzo-Michel Ponce-Les Arts

FRANCESCO
MELI

RICCARDO



© Stefano Guindani

Natural de Gènova, Francesco Meli és un dels tenors més aclamats del panorama líric internacional. Va debutar el 2002 amb *Macbeth* a Spoleto. Des d'aleshores, ha interpretat més de 50 papers i és convidat assiduament pels grans teatres, entre els quals La Scala de Milà, on ha inaugurat la temporada en sis ocasions, la Staatsoper de Viena, el Metropolitan de Nova York, el Covent Garden de Londres, l'Òpera de París i el Festival de Salzburg. Des del 2009 ha anat deixant enrere l'òpera belcantista i s'ha endinsat en títols més dramàtics com *Werther*, *Un ballo in maschera*, *Il trovatore* (Salzburg, Covent Garden), *I due Foscari* (Covent Garden, La Scala), *Giovanna d'Arco* (Salzburg, La Scala), *Ernani* (Metropolitan) o *Aida* (Salzburg, Covent Garden). A Les Arts va encarnar Don Ottavio en *Don Giovanni* el 2006, Edgardo en *Lucia di Lammermoor* el 2010 i va interpretar *Requiem* de Verdi el 2021 dirigit per Daniele Gatti.

Natural de Génova, Francesco Meli es uno de los tenores más aclamados del panorama lírico internacional. Debutó en 2002 con *Macbeth* en Spoleto. Desde entonces, ha interpretado más de 50 papeles y es invitado asiduamente por los grandes teatros, entre ellos La Scala de Milán, donde ha inaugurado la temporada en seis ocasiones, la Staatsoper de Viena, Metropolitan de Nueva York, Covent Garden de Londres, Ópera de París y el Festival de Salzburg. Desde 2009 ha ido dejando atrás la ópera belcantista y se ha adentrado en títulos más dramáticos como *Werther*, *Un ballo in maschera*, *Il trovatore* (Salzburg, Covent Garden), *I due Foscari* (Covent Garden, La Scala), *Giovanna d'Arco* (Salzburg, La Scala), *Ernani* (Metropolitan) o *Aida* (Salzburg, Covent Garden). En Les Arts encarnó a Don Ottavio en *Don Giovanni* en 2006, a Edgardo en *Lucia di Lammermoor* en 2010 e interpretó *Requiem* de Verdi en 2021 dirigido por Daniele Gatti.

ANNA
PIROZZI

AMELIA



Des del seu debut el 2012 al Teatro Regio de Torí amb *Un ballo in maschera*, Anna Pirozzi s'ha consolidat com la soprano dramàtica més brillant de la seua generació. Actua en els millors escenaris del món: Covent Garden, Metropolitan, La Scala, Òpera de París i les Staatsoper de Munic i Viena. Entre els seus compromisos en la temporada 2023-2024 cal destacar *Adriana Lecouvreur* i *Turandot* a París, *Tosca* a Roma i *Don Carlo* a Mòdena, Piacenza i Reggio Emilia. La temporada passada, Pirozzi va debutar amb èxit com a Medea de Cherubini en el marc del Centenari de Maria Callas a Atenes i va cantar *La forza del destino* i *Il trovatore* a París. Altres actuacions destacades inclouen *Nabucco* a Zuric, *Turandot* al Covent Garden, *Tosca* a Roma, *Macbeth* a Viena i *Aida*, *Tosca* i *Nabucco* a Verona. En Les Arts ha interpretat Abigail en *Nabucco* en dues ocasions i Lady Macbeth.

Desde su debut en 2012 en el Teatro Regio de Turín con *Un ballo in maschera*, Anna Pirozzi se ha consolidado como la soprano dramática más brillante de su generación. Actúa en los mejores escenarios del mundo: Covent Garden, Metropolitan, La Scala, Ópera de París y las Staatsoper de Múnich y Viena. Entre sus compromisos en la temporada 2023-2024 cabe destacar *Adriana Lecouvreur* y *Turandot* en París, *Tosca* en Roma y *Don Carlo* en Módena, Piacenza y Reggio Emilia. La temporada pasada, Pirozzi debutó con éxito como Medea de Cherubini en el marco del Centenario de María Callas en Atenas y cantó *La forza del destino* e *Il trovatore* en París. Otras actuaciones destacadas incluyen *Nabucco* en Zúrich, *Turandot* en el Covent Garden, *Tosca* en Roma, *Macbeth* en Viena y *Aida*, *Tosca* y *Nabucco* en Verona. En Les Arts ha interpretado a Abigail en *Nabucco* en dos ocasiones y a Lady Macbeth.

FRANCO VASSALLO

RENATO



© Alberto Terrile

El baríton italià Franco Vassallo ha sigut aclamat per la seua qualitat vocal i profunditat interpretativa a La Scala, Metropolitan, Covent Garden, Staatsoper i Deutsche Oper de Berlín, als teatres San Carlo de Nàpols i Real de Madrid, així com a les òperes de París, Munic i Viena. En els seus anys de maduresa, a més de mantindre's fidel a les seues arrels belcantistes, Vassallo s'ha consagrat com un formidable intèrpret verdian, i ha aprofundit en títols com *Simon Boccanegra*, *Attila*, *Un ballo in maschera*, *Rigoletto*, *Macbeth*, *Nabucco*, *Otello* o *Il trovatore*. Recentment, també ha abordat amb èxit i per primera vegada el repertori verista: *Tosca* (Scarpia) a la Staatsoper d'Hamburg, *Il tabarro* (Michele) al Maggio Musicale Fiorentino i *La Gioconda* (Barnaba) a La Monnaie de Brussel·les. Va debutar en Les Arts el 2023 amb el paper de Don Carlo a *Ernani*.

El barítono italiano Franco Vassallo ha sido aclamado por su calidad vocal y profundidad interpretativa en La Scala, Metropolitan, Covent Garden, Staatsoper y Deutsche Oper de Berlín, los teatros San Carlo de Nápoles y Real de Madrid, así como en las óperas de París, Múnich y Viena. En sus años de madurez, además de mantenerse fiel a sus raíces belcantistas, Vassallo se ha consagrado como un formidable intérprete verdiano, adentrándose en títulos como *Simon Boccanegra*, *Attila*, *Un ballo in maschera*, *Rigoletto*, *Macbeth*, *Nabucco*, *Otello* o *Il trovatore*. Recientemente, también ha abordado con éxito y por primera vez el repertorio verista: *Tosca* (Scarpia) en la Staatsoper de Hamburgo, *Il tabarro* (Michele) en el Maggio Musicale Fiorentino y *La Gioconda* (Barnaba) en La Monnaie de Bruselas. Debutó en Les Arts en 2023 encarnando el papel de Don Carlo en *Ernani*.

MARINA MONZÓ

OSCAR



© Gemma Escribano

Va nèixer a València l'any 1994 i es va diplomar en cant en el Conservatori Superior de Música de la seua ciutat. El 2016 va debutar amb *La sonnambula* a Bilbao. Va continuar els estudis vocals a Pesaro sota la direcció d'Alberto Zedda, on va cantar diversos anys en el Rossini Opera Festival. Ha perfeccionat la seua tècnica vocal amb Isabel Rey, Gioacchino Zarrelli, Mariella Devia, Daniela Dessi i Renata Scotto, entre d'altres. Ha cantat els papers de Folleville en *Il viaggio a Reims*, Gilda en *Rigoletto*, Giulia en *La scala di seta*, Susanna en *Le nozze di Figaro*, Zerlina en *Don Giovanni*, Norina en *Don Pasquale* i Adina en *L'elisir d'amore*. Recents i futurs compromisos comprenen *Médée* en el Teatro Real, *I Capuleti e I Montecchi* a Palermo, *Die Entführung aus dem Serail* i *Die Zauberflöte* a Munic, o *Il viaggio a Reims* a la Deutsche Oper de Berlín. En Les Arts ha cantat en *Così fan tutte*, *La tabernera del puerto* i *La bohème*.

Nació en Valencia en 1994 y se diplomó en canto en el Conservatorio Superior de Música de su ciudad. En 2016 debutó con *La sonnambula* en Bilbao. Continuó sus estudios vocales en Pésaro bajo la dirección de Alberto Zedda, cantando varios años en el Rossini Opera Festival. Perfeccionó su técnica vocal con Isabel Rey, Gioacchino Zarrelli, Mariella Devia, Daniela Dessi y Renata Scotto, entre otros. Ha cantado los papeles de Folleville en *Il viaggio a Reims*, Gilda en *Rigoletto*, Giulia en *La scala di seta*, Susanna en *Le nozze di Figaro*, Zerlina en *Don Giovanni*, Norina en *Don Pasquale* y Adina en *L'elisir d'amore*. Recientes y próximos compromisos comprenden *Médée* en el Teatro Real, *I Capuleti e I Montecchi* en Palermo, *Die Entführung aus dem Serail* y *Die Zauberflöte* en Múnich o *Il viaggio a Reims* en la Deutsche Oper de Berlín. En Les Arts ha cantado en *Così fan tutte*, *La tabernera del puerto* y *La bohème*.

**AGNIESZKA
REHLIS**

ULRICA



© Karpat&Zarewicz

Guanyadora del premi Gloria Artis 2022, la mezzosoprano polonesa Agnieszka Rehlis torna esta temporada a l'Òpera de Zuric com a Fricka en *Der Ring des Nibelungen* i amb el *Requiem* de Verdi. També interpreta La Cieca en *La Gioconda* al Festival de Pasqua de Salzburg, Amneris en *Aida* a la Staatsoper de Frankfurt, Ortrud en *Lohengrin* a Oviedo i Brangäne en *Tristan und Isolde* al Teatro de la Maestranza. Compromisos recents l'han portat al Covent Garden (*Aida*), a la Dutch National Opera (*Requiem* de Verdi escenificat), a l'Òpera de Zuric (Waltraute en *Götterdämmerung*), a La Scala (*Boris Godunov*), al Théâtre du Capitole de Toulouse (*The Rape of Lucretia*), a Opera Australia (*Aida* i *La Gioconda*), al Teatro Real (*El ángel de fuego*), a la Semperoper de Dresden (*Les Troyens*) i, amb *Die Passagierin* de Weinberg, al Festival de Bregenz, al Lincoln Center Festival i a les òperes de Varsòvia, Houston, Chicago i Florida.

Ganadora del premi Gloria Artis 2022, la mezzosoprano polaca Agnieszka Rehlis regresa esta temporada a la Ópera de Zürich como Fricka en *Der Ring des Nibelungen* y con el *Requiem* de Verdi. También interpreta a La Cieca en *La Gioconda* en el Festival de Pascua de Salzburgo, Amneris en *Aida* en la Staatsoper de Fráncfort, Ortrud en *Lohengrin* en Oviedo y Brangäne en *Tristan und Isolde* en el Teatro de la Maestranza. Compromisos recientes la han llevado al Covent Garden (*Aida*), Dutch National Opera (*Requiem* de Verdi escenificado), Ópera de Zürich (Waltraute en *Götterdämmerung*), La Scala (*Boris Godunov*), Théâtre du Capitole de Toulouse (*The Rape of Lucretia*), Opera Australia (*Aida* y *La Gioconda*), Teatro Real (*El ángel de fuego*), Semperoper de Dresde (*Les Troyens*) y, con *Die Passagierin* de Weinberg, al Festival de Bregenz, Lincoln Center Festival y óperas de Varsovia, Houston, Chicago y Florida.

**ANTONIO
LOZANO**

UN GIUDICE



Membre en l'actualitat del Cor de la Generalitat Valenciana, ha actuat en teatres com La Scala de Milà, Teatro Real de Madrid, Liceu de Barcelona, La Fenice de Venècia, Ópera de Roma, San Carlo de Nàpols i l'Òpera de Filadèlfia, entre d'altres, on ha interpretat els papers principals de *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Così fan tutte*, *La traviata*, *L'italiana in Algeri* i *Doña Francisquita*, sota la direcció de mestres de la talla de Lorin Maazel, Zubin Mehta, Helmuth Rilling, Ralf Weikert, Roberto Abbado o Pablo Heras-Casado.

Miembro en la actualidad del Cor de la Generalitat Valenciana, ha actuado en teatros como La Scala de Milán, Teatro Real de Madrid, Liceu de Barcelona, La Fenice de Venecia, Ópera de Roma, San Carlo de Nápoles y la Ópera de Filadelfia, entre otros, interpretando los papeles principales de *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Così fan tutte*, *La traviata*, *L'italiana in Algeri* y *Doña Francisquita*, bajo la dirección de maestros de la talla de Lorin Maazel, Zubin Mehta, Helmuth Rilling, Ralf Weikert, Roberto Abbado o Pablo Heras-Casado.

**TONI
MARSOL**

SILVANO



© Marc Castellà Bove

Guardonat amb el premi d'honor del Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona, la seua carrera musical va de l'òpera a l'oratori i del recital a la música contemporània, amb nombroses estrenes. Ha interpretat des dels papers mozartians de Figaro, Don Giovanni, Leporello o Papageno, fins als verdians com Germont, Yago, Falstaff o Macbeth, passant pels personatges més importants de Donizetti, Rossini i Puccini, entre d'altres, com Dulcamara, Malatesta, Don Pasquale, Mustafá, Dandini, Don Magnifico, Gianni Schicchi, Marcello, Scarpia o Pinkerton. En oratori destaquen les *Passions* de Bach, *Messiah* de Händel, els *Requiem* de Mozart, Fauré, Brahms i Verdi, *Die Schöpfung* de Haydn, *Novena* de Beethoven i *Carmina burana*.

Galardonado con el premio de honor del Conservatorio Superior de Música del Liceu de Barcelona, su carrera musical va de la òpera al oratorio y del recital a la música contemporánea, con numerosos estrenos. Ha interpretado desde los papeles mozartianos de Figaro, Don Giovanni, Leporello o Papageno, hasta los verdianos como Germont, Yago, Falstaff o Macbeth, pasando por los personajes más importantes de Donizetti, Rossini y Puccini, entre otros, como Dulcamara, Malatesta, Don Pasquale, Mustafá, Dandini, Don Magnifico, Gianni Schicchi, Marcello, Scarpia o Pinkerton. En oratorio destacan las *Pasiones* de Bach, *Messiah* de Händel, los *Requiem* de Mozart, Fauré, Brahms y Verdi, *Die Schöpfung* de Haydn, *Novena* de Beethoven y *Carmina burana*.

**THOMAS
VIÑALS**

UN SERVO D'AMELIA



El tenor canadenc Thomas Viñals va començar els seus estudis al Conservatori de Montreal i va continuar la seua formació a la Universität für Musik und darstellende Kunst de Viena. Destaca pel seu timbre càlid i líric, la seua musicalitat i l'agilitat en papers com Ferrando en *Così fan tutte*, Tamino en *Die Zauberflöte*, Alfred a *Die Fledermaus*, Prince Charmant en *Cendrillon* de Massenet, Almaviva en *Il barbiere di Siviglia* o Nemorino en *L'elisir d'amore*. Ha guanyat diversos premis i beques. El 2021, va ser premiat als Jeunes Ambassadeurs Lyriques du Canada i va obtenir una beca de la Fundació Orfeo d'Amsterdam. El 2022 va ser becat per la Fundació Hnatyshyn en la categoria d'interpretació vocal clàssica. Actualment forma part del Centre de Perfeccionament del Palau de les Arts.

El tenor canadiense Thomas Viñals comenzó sus estudios en el Conservatorio de Montreal y continuó su formación en la Universität für Musik und darstellende Kunst de Viena. Destaca por su timbre cálido y lírico, su musicalidad y la agilidad en papeles como Ferrando en *Così fan tutte*, Tamino en *Die Zauberflöte*, Alfred en *Die Fledermaus*, Prince Charmant en *Cendrillon* de Massenet, Almaviva en *Il barbiere di Siviglia* o Nemorino en *L'elisir d'amore*. Ha ganado varios premios y becas. En 2021, fue premiado en los Jeunes Ambassadeurs Lyriques du Canada y obtuvo una beca de la Fundación Orfeo de Amsterdam. En 2022 fue becado por la Fundación Hnatyshyn en la categoría de interpretación vocal clásica. Actualmente forma parte del Centre de Perfeccionament del Palau de les Arts.

**IRAKLI
PKHALADZE**

SAMUEL



El baix-baríton georgià Irakli Pkhaladze posseïx una àmplia experiència sobre els escenaris des d'una edat relativament primerenca. Ha sigut solista al Teatre Estatal d'Òpera i Ballet de Tiflis mentre cursava estudis al conservatori d'eixa ciutat. Alguns papers notables en la seua carrera són Colline en *La bohème* i Leporello en *Don Giovanni*. La passada temporada va participar en el Projecte per a Joves Artistes del Teatre Pavarotti-Freni de Mòdena, i es va beneficiar de l'orientació de figures de renom com Ernesto Palacio, Michele Pertusi, Barbara Frittoli i Mariella Devia. Actualment forma part del Centre de Perfeccionament del Palau de les Arts.

El bajo-barítono georgiano Irakli Pkhaladze posee una amplia experiencia sobre los escenarios desde una edad relativamente temprana. Ha sido solista en el Teatro Estatal de Ópera y Ballet de Tiflis mientras cursaba estudios en el conservatorio de dicha ciudad. Algunos papeles notables en su carrera son Colline en *La bohème* y Leporello en *Don Giovanni*. La pasada temporada participó en el Proyecto para Jóvenes Artistas del Teatro Pavarotti-Freni de Módena, beneficiándose de la orientación de figuras de renombre como Ernesto Palacio, Michele Pertusi, Barbara Frittoli y Mariella Devia. Actualmente forma parte del Centre de Perfeccionament del Palau de les Arts.

**JAVIER
CASTAÑEDA**

TOM



Natural de Palència, compagina els seus estudis d'enginyeria industrial i antropologia amb la carrera de piano, tots dos a Valladolid. Posteriorment es trasllada a Madrid per a formar-se a l'Escola Superior de Cant de la mà de Juan Lomba. Al llarg de la seua trajectòria artística participa en títols com *Rigoletto*, *La bohème*, *L'elisir d'amore*, *Un ballo in maschera*, *La traviata*, *Nabucco*, *Hamlet*, *Il trovatore*, *Manon*, *Madama Butterfly*, *Il barbiere di Siviglia*, *Pelléas et Mélisande* o *Roberto Devereux*, a més de *Parsifal* en concert amb l'Orquesta de Extremadura dirigida per Pablo Heras-Casado. Debuta al Teatre de la Zarzuela amb *La Celestina* de Pedrell, seguida per *Las golondrinas* el 2023. Pròximament tornarà a este teatre madrileny i a la temporada operística d'Oviedo.

Natural de Palencia, compagina sus estudios de ingeniería industrial y antropología con la carrera de piano, ambos en Valladolid. Posteriormente se traslada a Madrid para formarse en el Escuela Superior de Canto de la mano de Juan Lomba. A lo largo de su trayectoria artística participa en títulos como *Rigoletto*, *La bohème*, *L'elisir d'amore*, *Un ballo in maschera*, *La traviata*, *Nabucco*, *Hamlet*, *Il trovatore*, *Manon*, *Madama Butterfly*, *Il barbiere di Siviglia*, *Pelléas et Mélisande* o *Roberto Devereux*, además de *Parsifal* en concierto con la Orquesta de Extremadura dirigida por Pablo Heras-Casado. Debuta en el Teatro de la Zarzuela con *La Celestina* de Pedrell, seguida por *Las golondrinas* en 2023. Próximamente regresará a este teatro madrileño y a la temporada operística de Oviedo.



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 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, aïança 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 assiduament 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 i, més recentment, Roberto Abbado, Fabio Biondi i Ramón Tebar. 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 y, más recientemente, Roberto Abbado, Fabio Biondi y Ramón Tebar. 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
DIRECTOR DEL CORO



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 Gaffigan

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

Excel·lentíssim Sr. Jordi Martí Grau
Secretari d'Estat de Cultura

Il·lustríssima Sr. Paz Santa Cecilia Aristu
Directora general de l'INAEM del Ministeri de Cultura

Il·lustríssim Sr. Eusebio Monzó Martínez
Secretari autonòmic d'Hisenda i Finançament

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

Sra. María del Mar González Barranco
Directora general de Finançament i Sector Públic

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

Sr. Ignacio Ríos Navarro

Sr. Salvador Navarro Pradas

PATRÓ D'HONOR

Sr. Vicente Ruiz Baixauli

GRÀCIES PER FER-HO REALITAT GRACIAS POR HACERLO REALIDAD

ADMINISTRACIÓ
FUNDADORA



ADMINISTRACIÓ
COL-LABORADORA



PARTNER TECNOLÒGIC



PROTECTOROS



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



GENERALITAT
VALENCIANA



LES ARTS
VALÈNCIA

