



Temporada Lírica
A Coruña 14/15

Edita

Consortio para la Promoción de la Música
Gabinete de prensa y comunicación

Diseño y Maquetación original

María Arias Díaz-Eimil
Miguel Ángel Fernández

Maquetación

María Verín

Ilustración Portada

Fernando Fernández Páez

Traducción

Roxelio Xabier García Romero
Pilar Ponte Patiño

Depósito Legal

Imprime

Imprenta da Deputación da Coruña



ÓPERA

Ermione
GIOACCHINO ROSSINI

Palacio de la Ópera, 6 de junio (20 h)



GIOACCHINO ROSSINI

Ermione (versión de concierto)

[Primera vez en España]

Acción trágica en dos actos

Libreto de Andrea Leone Tottola

Reparto

Ermione, hija de Menelao y Elena, prometida de Pirro

Andrómaca, viuda de Héctor y prisionera de Pirro

Pirro, hijo de Aquiles y rey de Epiro

Orestes, hijo de Agamenón y enamorado rechazado por Ermione

Pílates, primo y amigo de Orestes

Fenicio, amigo, consejero y antiguo tutor de Pirro

Cleón, confidente de Ermione

Cefisa, confidente de Andrómaca

Atalo, confidente de Pirro

Angela Meade, **soprano**

Marianna Pizzolato, **mezzo**

Michael Spyres, **tenor**

Barry Banks, **tenor**

José Francisco Pardo, **tenor**

Nicola Ulivieri, **bajo**

Maria Lueiro, **soprano**

Floor van der Sluis, **mezzo**

Diego Neira, **tenor**

Coro de la Sinfónica de Galicia

Joan Company, **director**

Orquesta Sinfónica de Galicia

Alberto Zedda, **director**

ARGUMENTO

Tras la caída de Troya, los supervivientes de la familia real han sido esclavizados por los conquistadores griegos. Como consecuencia de un sorteo, Andrómaca, viuda de Héctor, ha sido entregada, junto con su hijo Astianacte, al hijo de Aquiles, Pirro, que los ha conducido a su reino, Epiro. El rey se ha enamorado de Andrómaca, suscitando los celos y la ira de Ermione, hija de Menelao y Elena, con quien estaba prometido con anterioridad. Los jefes griegos apoyan a Ermione por razones políticas: dado que Astianacte es el único varón de la familia real de Troya que ha sobrevivido, temen que un día pueda tomar las armas amenazando la seguridad de Grecia.

ACTO PRIMERO

ESCENA I

Una prisión subterránea en Buthrote, capital de Epiro. Mientras la noche se acerca a su fin, los prisioneros troyanos lamentan su destino. El pequeño Astianacte duerme vigilado por algunos guardias. Entra en escena Fenicio, consejero y antiguo tutor de Pirro, con Andrómaca. Atalo, confidente de Pirro, y Cefisa, confidente de Andrómaca, los siguen a breve distancia.

Andrómaca despierta a Astianacte y lo abraza mientras los demás intentan consolarla. Atalo le aconseja ceder al amor de Pirro para obtener la liberación de su hijo, pero Andrómaca todavía es presa del dolor, sobre todo cuando Fenicio acusa a Atalo de esconder un segundo objetivo: suscitar un conflicto entre Pirro y los comandantes griegos.

A Andrómaca le ha sido concedida solo una hora para poder ver a su hijo, y Fenicio, a su pesar, se ve obligado a llevársela.

ESCENA II

Parte externa de los aposentos reales, con jardines al lado. Mientras sale el sol, Cleón, asistente y confidente de Ermione, entra encabezando un grupo de doncellas espartanas para invitar a su señora a una cacería. Ermione se lo agradece, pero rechaza la invitación: la atormentan los celos hacia Andrómaca y solo desea vengarse.

Entra Pirro, que espera impaciente el regreso de Andrómaca de la prisión. Inicialmente no ve a Ermione pero, cuando la reconoce, intenta evitarla. En seguida es objeto de reproches y sarcasmos, que rechaza con desdén y orgullo.



Un grupo de nobles anuncia que Orestes, hijo de Agamenón, acaba de llegar a la playa como embajador de los comandantes griegos. Su nombre llena a Pirro de aprensión y a Ermione de alegría: Orestes es el joven enamorado al que había rechazado a favor de Pirro. Ahora podría ser el instrumento de su venganza.

Pirro se prepara para recibir a Orestes en la gran sala del palacio. Al salir, ordena que tanto Ermione como Andrómaca estén presentes.

Abatida, Ermione imagina que la presencia de Andrómaca es la prueba de que su rival la suplantarán muy pronto en el ascenso al trono. Cleón alimenta el deseo de estimular la pasión aún viva de Orestes para utilizarlo en su favor.

ESCENA III

Sala de audiencias. Entra Orestes acompañado de Pílates. La vista del palacio en el que habita Ermione lo llena





Sin embargo, en cuanto Pirro sale, la mujer se encuentra de frente con Ermione y Fenicio. Ermione está fuera de sí por la ira, convencida de que Andrómaca ha utilizado todas sus artes para conseguir este resultado. En lugar de sufrir sus injustas acusaciones e insultos, Andrómaca se despide.

Desesperada, Ermione le suplica a Fenicio que busque a Pirro e interceda por su causa, y el hombre se aleja para hacerlo. Ahora Cleón intenta alimentar en su señora sentimientos de resentimiento contra Pirro, pero la encuentra desolada y más allá de cualquier intento de persuasión: «Amada, lo amé; lo adoro, despreciada».

Se escuchan los sonos de una marcha festiva, y la procesión nupcial de Pirro atraviesa el fondo de la escena: se ve al rey en persona que lleva de la mano a Andrómaca. Ermione está desolada pero, cuando entran sus doncellas acompañadas por Orestes y le preguntan cómo pueden vengarla, entrega a Orestes una espada y le ordena hundirla en el corazón de Pirro. Confuso y horrorizado, Orestes sale y Ermione, aunque se mantiene en sus cabales lo suficiente como para intuir la contradicción existente en la esperanza de encontrar paz a través de un delito, sale presa de una ira creciente.

Fenicio ve a Pilades y le comunica el fallo de su misión: presa de su delirio, Pirro ha rechazado escucharlo y lo ha expulsado. Pilades se horroriza: sabe que el matrimonio entre Pirro y Andrómaca provocará el asedio de Epiro por parte de Agamenón y los griegos.

Regresa Ermione cada vez más agitada, presa de emociones conflictivas y contradictorias y ya totalmente incapaz de actuar con racionalidad o lógica. La gota que ha hecho desbordar el vaso y la empuja a la locura es la visión de Orestes que regresa ofreciéndole una espada ensangrentada. Es la prueba de que Pirro ha muerto aunque Orestes confiesa que no fue él quien asestó el golpe mortal personalmente y que había entregado el arma a otra mano. Su recompensa son insultos y maldiciones: la mujer le manifiesta todo su odio e invoca a las Furias para que lo destruyan. En un estado de total postración, Orestes corre el riesgo de ser linchado, pero es puesto a salvo por Pilades y su séquito que lo arrastran hasta su barco, que lo espera.

Viendo que consigue huir de su ira, Ermione se desploma.



ARGUMENTO

Tras la caída de Troya, los supervivientes de la familia real han sido esclavizados por los conquistadores griegos. Como consecuencia de un sorteo, Andrómaca, viuda de Héctor, ha sido entregada, junto con su hijo Astianacte, al hijo de Aquiles, Pirro, que los ha conducido a su reino, Epiro. El rey se ha enamorado de Andrómaca, suscitando los celos y la ira de Ermione, hija de Menelao y Elena, con quien estaba prometido con anterioridad. Los jefes griegos apoyan a Ermione por razones políticas: dado que Astianacte es el único varón de la familia real de Troya que ha sobrevivido, temen que un día pueda tomar las armas amenazando la seguridad de Grecia.

ACTO PRIMERO

ESCENA I

Una prisión subterránea en Buthrote, capital de Epiro. Mientras la noche se acerca a su fin, los prisioneros troyanos lamentan su destino. El pequeño Astianacte duerme vigilado por algunos guardias. Entra en escena Fenicio, consejero y antiguo tutor de Pirro, con Andrómaca. Atalo, confidente de Pirro, y Cefisa, confidente de Andrómaca, los siguen a breve distancia.

Andrómaca despierta a Astianacte y lo abraza mientras los demás intentan consolarla. Atalo le aconseja ceder al amor de Pirro para obtener la liberación de su hijo, pero Andrómaca todavía es presa del dolor, sobre todo cuando Fenicio acusa a Atalo de esconder un segundo objetivo: suscitar un conflicto entre Pirro y los comandantes griegos.

A Andrómaca le ha sido concedida solo una hora para poder ver a su hijo, y Fenicio, a su pesar, se ve obligado a llevársela.

ESCENA II

Parte externa de los aposentos reales, con jardines al lado. Mientras sale el sol, Cleón, asistente y confidente de Ermione, entra encabezando un grupo de doncellas espartanas para invitar a su señora a una cacería. Ermione se lo agradece, pero rechaza la invitación: la atormentan los celos hacia Andrómaca y solo desea vengarse.

Entra Pirro, que espera impaciente el regreso de Andrómaca de la prisión. Inicialmente no ve a Ermione pero, cuando la reconoce, intenta evitarla. En seguida es objeto de reproches y sarcasmos, que rechaza con desdén y orgullo.



Un grupo de nobles anuncia que Orestes, hijo de Agamenón, acaba de llegar a la playa como embajador de los comandantes griegos. Su nombre llena a Pirro de aprensión y a Ermione de alegría: Orestes es el joven enamorado al que había rechazado a favor de Pirro. Ahora podría ser el instrumento de su venganza.

Pirro se prepara para recibir a Orestes en la gran sala del palacio. Al salir, ordena que tanto Ermione como Andrómaca estén presentes.

Abatida, Ermione imagina que la presencia de Andrómaca es la prueba de que su rival la suplantarán muy pronto en el ascenso al trono. Cleón alimenta el deseo de estimular la pasión aún viva de Orestes para utilizarlo en su favor.

ESCENA III

Sala de audiencias. Entra Orestes acompañado de Pílates. La vista del palacio en el que habita Ermione lo llena de sufrimiento: todavía está profundamente enamorado de ella, pero piensa que la mujer hace oídos sordos a sus lagrimas y disfruta con su dolor. Pílates insiste en que deje a un lado sus sentimientos personales y piense solo en su misión como embajador.

Pirro, acompañado por Ermione y los cortesanos, se adelanta. Andrómaca es la última en entrar y su sola presencia suscita la ira de Ermione; sin embargo, Pirro insiste en que su pasado rango exige respeto, y le asigna un lugar importante.

Orestes expone su misión. Anteriormente se había dicho que Astianacte había sido muerto, pero los comandantes griegos saben perfectamente que, en su lugar, había sido sacrificado un chivo expiatorio. Dada la potencial amenaza que la supervivencia del niño entraña para Grecia, ahora los comandantes exigen que sea ejecutado inmediatamente. Pirro se reserva el derecho de eliminarlo como le parezca mejor y llega a hacer que crean que existe incluso la posibilidad de que un día comparta el trono con él. Para Orestes esta posibilidad representa una declaración de abierta rebeldía y Pirro, provocado más allá de cualquier límite, ordena a Ermione regresar a Esparta ofreciendo públicamente su mano y su corazón a Andrómaca. Sale con su séquito y la audiencia se interrumpe.

Andrómaca pide a Fenicio que la conduzca al lado de Pirro: quiere anunciarle, para eliminar cualquier posibilidad de malentendido, que nunca se convertirá en su mujer.



ESCENA 4

El patio del palacio como en la Escena 2. Ermione intenta convencer a Cleón de que ahora detesta a Pirro tanto como lo amaba al principio. Cleón, que se retira en cuanto ve acercarse a Orestes, la instiga a ponerlo de su parte con engaños.

En vez de sufrir recriminaciones, Ermione escucha cómo le dirigen ardientes palabras: Orestes está ya en sus manos, pero la mujer todavía muestra la honestidad de decir que Pirro le ha arrancado el corazón del pecho y que, aunque le gustaría satisfacer a Orestes, no le queda ningún amor que darle.

La conversación se ve interrumpida por Pirro y su séquito, que hacen un inesperado anuncio. Tras haber rechazado las peticiones de Orestes, Pirro ha cambiado de idea: ha entendido que se ha dejado vencer por la compasión hacia Astianacte y ahora se muestra dispuesto a entregarlo. Declara que desea la paz con el resto de Grecia y ofrece la mano a Ermione en prenda de su palabra. Todos se quedan atónitos y Andrómaca se ve asaltada por la preocupación ante el pensamiento del destino que amenaza a Astianacte, especialmente porque sabe que la intransigencia de Pirro deriva de que ella lo haya rechazado.

Pirro ordena que Astianacte sea traído a su presencia y está a punto de entregarlo cuando Andrómaca le suplica que le conceda algo más de tiempo para reflexionar. Pirro ordena a los guardias que se detengan y de nuevo las expectativas generales se ven alteradas. Ermione ve cómo se desvanece su ventaja e injuria a Pirro, que la acusa de ser un tigre y una furia, mientras Andrómaca, secretamente, decide dar su propia vida con tal de no sacrificar la de su hijo. El acto concluye entre la preocupación, la animosidad y la perplejidad generales.

ACTO SEGUNDO

ESCENA 1

Un atrio del palacio: a lo lejos se ve el mar a través de una columnata. Atalo comunica a Pirro que Andrómaca por fin ha cedido, y Cleón, que se ha quedado espionando, se aleja para informar a Ermione.

Un momento después Andrómaca en persona confirma que ha decidido ceder a los deseos de Pirro y el rey, arrebatado de alegría, envía a Atalo al templo para prepararse para la celebración y después a la prisión para liberar a Astianacte. En una serie de apartes Andrómaca revela que, una vez garantizada la seguridad de Astianacte, pretende envenenarse. Pirro podrá conducirla al altar, pero descubrirá que se habrá casado con un cadáver.



Sin embargo, en cuanto Pirro sale, la mujer se encuentra de frente con Ermione y Fenicio. Ermione está fuera de sí por la ira, convencida de que Andrómaca ha utilizado todas sus artes para conseguir este resultado. En lugar de sufrir sus injustas acusaciones e insultos, Andrómaca se despidе.

Desesperada, Ermione le suplica a Fenicio que busque a Pirro e interceda por su causa, y el hombre se aleja para hacerlo. Ahora Cleón intenta alimentar en su señora sentimientos de resentimiento contra Pirro, pero la encuentra desolada y más allá de cualquier intento de persuasión: «Amada, lo amé; lo adoro, despreciada».

Se escuchan los sonos de una marcha festiva, y la procesión nupcial de Pirro atraviesa el fondo de la escena: se ve al rey en persona que lleva de la mano a Andrómaca. Ermione está desolada pero, cuando entran sus doncellas acompañadas por Orestes y le preguntan cómo pueden vengarla, entrega a Orestes una espada y le ordena hundirla en el corazón de Pirro. Confuso y horrorizado, Orestes sale y Ermione, aunque se mantiene en sus cabales lo suficiente como para intuir la contradicción existente en la esperanza de encontrar paz a través de un delito, sale presa de una ira creciente.

Fenicio ve a Pílates y le comunica el fallo de su misión: presa de su delirio, Pirro he rechazado escucharlo y lo ha expulsado. Pílates se horroriza: sabe que el matrimonio entre Pirro y Andrómaca provocará el asedio de Epiro por parte de Agamenón y los griegos.

Regresa Ermione cada vez más agitada, presa de emociones conflictivas y contradictorias y ya totalmente incapaz de actuar con racionalidad o lógica. La gota que ha hecho desbordar el vaso y la empuja a la locura es la visión de Orestes que regresa ofreciéndole una espada ensangrentada. Es la prueba de que Pirro ha muerto aunque Orestes confiesa que no fue él quien asestó el golpe mortal personalmente y que había entregado el arma a otra mano. Su recompensa son insultos y maldiciones: la mujer le manifiesta todo su odio e invoca a las Furias para que lo destruyan. En un estado de total postración, Orestes corre el riesgo de ser linchado, pero es puesto a salvo por Pílates y su séquito que lo arrastran hasta su barco, que lo espera.

Viendo que consigue huir de su ira, Ermione se desploma.



PALABRA DE ZEDDA

José Luis Jiménez

Es un día de comienzos de febrero. Llueve en La Coruña. El maestro se refugia en su estudio, donde sobre su escritorio analiza página a página la partitura de Ermione, aun faltando cuatro largos meses hasta el comienzo de los ensayos. Llega el conversador, descansa el lápiz con el que anota sus ideas sobre el pentagrama e invita a un te caliente. Alberto Zedda siempre tiene un minuto para hablar de Rossini. En esta ocasión será algo más de una hora, en la que este octogenario con mirada y entusiasmo de niño, desgranará su visión de un autor en el que encuentra mucho más que simple música. «Te ayuda a encontrar equilibrios dentro de los sinsentidos de la vida», podría resumir. La charla es larga.

—Maestro, ¿por qué Rossini?

—Fue un encuentro sorpresa en mi vida, no lo programé. Soy un romántico, un verdiano y un wagneriano, y como todas las personas excesivas, tenía necesidad de una cierta disciplina, hacer un esfuerzo por entender lo contrario. Y Rossini es lo opuesto a lo que yo soñaba en la música. Te enseña a ver las cosas con distancia, como una especie de dios que vive en un Olimpo alejado de este mundo. Tenemos la tendencia a juzgar, a realizar juicios de valor, pero Rossini no juzga nunca. Te describe la vida tal y como es, pero no se deja arrastrar hasta el punto de confundirse con las emociones que está contando. ¡Hasta los malvados en Rossini son atractivos! Verdi siempre toma parte, y su música te apunta quiénes son los villanos, y como oyente te posicionas donde él quiere. Rossini no recurre a eso. Tiene personajes tremendos, matricidas, uxoricidas, conspiradores... Pero él no juzga, narra. Este enfriamiento de los sentimientos, esta distancia, quizás esconde la sabiduría para aceptar lo inaceptable. Si vivimos las cosas con intensidad, perdemos la razón porque no encontramos sentido a la realidad, a menos que tengamos una fe de hierro que lo resuelva todo. Pero yo no tengo fe bastante: para un no creyente no es fácil aceptar la vida. A menos que encuentres una solución estética al sinsentido. Es el «*Tutto nel mondo è burla*» de *Falstaff*. Este distanciamiento de la realidad, ese ansia por revolucionar pero respetando los valores, esa búsqueda de complicidades para aceptar los altos y bajos de la vida real no te los resuelve un músico tan humano como Verdi, sino un músico soñador, un músico poeta como Gioachino Rossini.



—¿En qué sentido?

—Rossini no me da un orden moral, no me obliga a aceptar, mientras que Verdi sí. Distingues entre buenos y malos, y deseas que éstos sean castigados, aunque a veces no ocurra ni en las óperas. Con Rossini esto no pasa. Rossini representa una respuesta ética y filosófica. Su modo de contar, de narrar, te enseña que éstas existen dentro del equilibrio de la naturaleza. En este sentido, me ha ayudado a resolver incluso el problema moral de la vida. Rossini no es solo un gran músico, sino también un gran hombre, un gran comunicador. Me ayuda a vivir.

—¿Rossini acaba convertido en un maestro para entender la vida?

—Quizás no para entenderla, pero sí para aceptarla. Te procura la ligereza necesaria para pensamientos y juicios libres y serenos. *Ermione* es una ópera negrísima, terrible, pero la música da la famosa solución estética, aporta una respuesta sostenible, no se deja atrapar por la tragedia que está contando. Ves esa tragedia como una cosa que sucede en el mundo, enseña a distanciarse, a conciliar el amargo del drama con el dulzor del hedonismo amoroso. Porque Rossini es un autor hedonista, en el sentido de una música placentera, de un canto hermoso y original, lleno de vitalidad, de energía, de imaginación. Sobre todo de pulsión rítmica. ¡El ritmo es el secreto mas grande de este autor, un ritmo que no ha conseguido ningún otro!

Las respuestas se embriagan de la pasión del maestro, viva emoción de quien disfruta hablando de aquello a lo que ha dedicado toda una vida. La sonrisa no se borra del rostro. Toma un sorbo de te para recuperar fuerzas y sigue su lección magistral.

El ritmo rossiniano no es constrictivo, no se limita a ordenar, sino que es un ritmo vital, libre como la vida misma. Es un ritmo melódico, que canta. Este ritmo es el gran reto de Rossini, porque melódica y armónicamente su música no tiene el interés que nos procuran otros grandes compositores. La grandeza de Bach puede ser sencillamente explicada con razones puramente musicales. Pero me resulta difícil explicar la de Rossini, porque no le conozco melodías bellísimas y desarrolladas, ni modulaciones sorprendentes; son melodías pequeñas, simples, agradables. ¡Cántame diez melodías de Rossini! Yo me agoto, no las encuentro. Las oberturas... Sí, son bonitas, pero las grandes arquitecturas musicales son otra cosa. Sin embargo el resultado final de sus óperas es magnífico. ¿Qué ocurre dentro de sus partituras? No lo sé, es lo que intento explicarme. ¿Es más importante Goethe escribiendo Faust o un cuento prodigioso hecho por un niño con sus propias palabras? ¿Las grandes historias no pueden ser contadas con las palabras de ese niño, con su inocencia? El discurso rossiniano no es el de las pequeñas cosas, sino el de las grandes cosas.

Sobre esta idea Zedda volverá recurrentemente durante la conversación. La aparente sencillez formal pero la profunda complejidad discursiva, el lobo con piel de cordero, el engañoso compositor de farsas simpáticas que esconde en ellas ácidas críticas sociales.



—Quizás la simplicidad hace fulgurar las ideas más grandes. Rossini tiene momentos en que consigue una completa complicidad con lo que te está contando. Y ese es un misterio para mí como músico. El aparentemente elemental lenguaje de Rossini, si te quedas en la superficie, es a veces ambiguo y distante. Suena agradable, entretenido, el canto es bonito, te gusta, tiene una pulsión rítmica viva, melodías limpias y placenteras. Y paras ahí. Pero eso no es Rossini. Para entender al Rossini dramático, hay pretensiones mucho mayores. En cuatro horas de ópera debe haberlas, más nos vale. Yo las encuentro. Pero tampoco es fácil de explicar. Sigo viendo mucha resistencia a aceptar aun hoy al Rossini serio.

—¿Cuál es el Rossini verdadero, el cómico o el serio?

—Yo no veo diferencias entre ambos. Quiero decir, el hombre tiene dos caras, como nos enseña el teatro griego, presentándonos juntas la máscara que ríe y la que llora. El hombre está hecho de risa y de llanto. La ópera cómica, en un sentido amplio, es la otra cara de la dramática. ¿Por qué *Falstaff* es una comedia maravillosa? Porque la hizo el más grande autor de tragedias líricas, Verdi, tan profundo en la exploración del alma humana. Esa separación es difícil de hacer. No sé incluso si existe.

—Los primeros triunfos de Rossini fueron sus comedias. Pero, ¿qué encontraba en el género serio?

—No creo que Rossini hiciese nunca diferencias entre los dos géneros. Lo hicimos nosotros, o el empresario que le encargaba la ópera. Además, sus farsas tienen elementos musicales y trasfondos mucho más profundos que algunas óperas serias. Pero, ¿seguimos pensando que *La Cenerentola* es una ópera cómica? ¿O *El barbero*? Es un contraste inmenso de sociedades, de épocas... ¿Cómo podemos mirar a la Isabella de *L'italiana in Algeri*, que se va con un amante de viaje a buscar a un amigo...? *Le Comte Ory* es una ópera de una inmoralidad tremenda y si te quedas en el primer plano, tiene una temática banal y tonta. Pero debajo hay un mundo onírico de transgresiones, soñadas pero nunca ejecutadas. Son historias de evasiones profundas...

—¿El problema de hoy como oyentes de óperas es que interpretamos y lo entendemos con esa cierta superficialidad?

—Este es el peligro. Esa aparente simplicidad de Rossini es falsa, porque su música no es fácil ni simple de escuchar y de interpretar. Si te quedas en la superficie también se puede pasar una buena tarde, ¡eh! Ritmo agradable, cantan bien, la armonía no molesta, y te entretienes. Pero si vas más al fondo, dice cosas muy importantes y trascendentes, te hace reflexionar. Esto sucede con todos los grandes; también Mozart era así. El mundo de Rossini, quizás por esa aparente simplicidad, lamentablemente puede invitar a quedarse en ese primer nivel. Si no amas la transfiguración poética de los diseños abstractos y la locura del virtuosismo acrobático, que es en lo que consiste el belcanto, todas esas florituras acaban por parecer vacías. Las florituras no son para él un artificio ornamental complementario, sino su propio discurso sustancial.

—La razón fundamental de Rossini, por tanto, ¿es una posición estética?

—Hacer teatro es comunicar sentimientos y contar historias a través de la emoción estética. Rossini consigue esta meta si esa emoción no se queda en el simple hedonismo de una escucha placentera, sino que te aporta algo más cuando trasciende y te llega a la cabeza, cuando ya deja de ser meramente estética. Hay interrogantes éticos que no tienen respuesta, o que la tienen pero no nos satisfacen: una inspirada creación estética puede darte esa respuesta satisfactoria.

—¿Por qué elegir *Ermione*?

—No hay una razón particular. La considero una de las más importantes, pero quizás no la más hermosa de todas. *Ermione* es el extremo más avanzado de un dramatismo hecho con este sistema antidramático. Llega a la máxima expresión consentida a la voz humana.

—Decía Stendahl que *Ermione* era la ópera más alemana de Rossini

—*Ermione* tiene elementos de una cierta tosquedad. El Rossini que amaba Stendahl era el *setecentesco*, y *Ermione* es *novecentesco*, es casi expresionista. Si quieres realismo, evidentemente buscas Verdi, porque es mucho más directo. Pero me interesa más llegar a un realismo por una vía no sensorial, por una vía metafísica. Rossini alcanza esta idealizada violencia de emociones fuertes, de gran dramatismo, de sentimientos llevados al extremo hasta casi lo inaguantable. ¡*Ermione*, qué amor tremendo!

—Ese «amor tremendo» convenció poco o nada a los napolitanos que presenciaron el estreno de la ópera el 27 de marzo de 1819 en el Teatro San Carlo. Algunas crónicas hablan incluso de fracaso, algo inhabitual en Rossini. Cosas de los públicos: meses más tarde, el autor recomponía la música y las escenas de *Ermione* (un reciclaje habitual en el compositor, que tenía una alta opinión de su obra con independencia del juicio popular) para su pastiche *Eduardo y Cristina*, que sí gozó de una cálida acogida en Venecia. ¿Por qué?

—En otro contexto, la música adquiere otro significado. Era demasiado revolucionario ver a *Ermione* decirle a su amante que si lo quiere de verdad, que asesine a Pirro. Y cuando regresa, *Ermione* le reprocha que lo haya hecho porque cuando lo dijo estaba presa por la ira. Lo extraño es que todos los grandes dramas napolitanos de Rossini son una visión totalizante del amor, a veces tremenda, a veces misteriosa, a veces fascinante... Siempre ocurre sobre todo con sus personajes femeninos. Los hombres son figuras menos elocuentes. Si se me deja hacer una reflexión, todo el mundo sabe que en aquella época, Rossini estaba encantado con la Colbran. Creo que su relación fue fundamental para entender el desarrollo dramático de Rossini. La Colbran debía ser un personaje increíble, no solo como artista, sino en su vida. Imagínese: era la amante oficial del empresario Barbaja, la amante supuesta del rey Fernando y además la amante de Rossini.

—¿Rossini se volvió serio por su relación con la Colbran y escribirle sus grandes papeles?

—Ella tuvo ciertamente una gran influencia. Rossini debió tener bastantes complejos en sus relaciones con las mujeres. La relación con Isabella Colbran es extraña porque tras muchos años juntos se casaron al final, pocos meses antes de separarse. Tuvieron luego una buena relación, hasta el punto de que cuando Rossini se vuelve a emparejar con la Pelissier se la presenta a la Colbran para que la conozca. El hecho de que la Colbran fuera esa gran actriz dramática, que protagonizara las nueve óperas serias compuestas en los siete años de su estancia en Nápoles, y que el tema de esos títulos sea el amor en sus más distintas formas no creo que sea casual.

—La gran pregunta. ¿Por qué se retira Rossini tras el *Guillaume Tell*?

—Porque su lenguaje ya no interesa

—Sin embargo, el *Tell* es considerado como la primera ópera romántica

—Pero Rossini no lo concibe así. Si la canta Duprez, es la primera ópera romántica, pero si la canta Nourrit, es la última ópera rossiniana. Es una versión aumentada de *La Donna del Lago* o de *Maometto II*. El romanticismo que llegaba, a diferencia del *Sturm und Drang* y el de *Los amores de Werther* de Goethe, el escritor más clásico de los clásicos, quería que los sentimientos tuvieran una concreción terrenal. Rossini no lo aceptaba así. Si hubiera querido expresar los sentimientos de una manera clara y directa, ¿habría empleado un lenguaje tan abstracto y artificioso como el belcantismo? Las emociones que te da Rossini no son directas, son idealizadas y contenidas. Deben pasar por el cerebro antes que por el corazón. La emoción está en la voz, en lo que es capaz de construir, y no en la imitación de la pasión. Es un canto descarnado. El poeta usa las mismas palabras que el escritor de prosa, ¿pero por qué una es poesía y la otra es prosa? Porque el poeta las usa para provocar imágenes no ordinarias, no habituales. La de Rossini es una poesía abstracta.

—¿Para interpretar a Rossini se necesita antes al artista que al simple cantante?

—Claro, sin duda. Se necesita un intérprete músico y compositor. El intérprete rossiniano participa activamente en la creación. Si el cantante se limita a dar las notas tal y como están escritas, con sencilla corrección, apreciamos la técnica, pero pasado un rato deja de interesarte. Pensemos por ejemplo al final del *Guillaume Tell*, donde acaban cantando «*libertè, libertè*». Anda que no habré oído cantar montones de veces a la libertad, pero nunca con la fuerza rompedora de este final construido con solo tres notas, las tres notas más simples del mundo: tónica, tercer grado y quinto grado. ¡Y con esas notas compone un final de increíble eficacia y lanza un himno a la libertad de vigor revolucionario!



—¿Por qué se perdió el estilo rossiniano?

—Porque cuando un músico romántico quería expresar sentimientos reales no usaba escalas de notas, *sucesiones ostinatas de quartines, trilli, messe di voce, cadenzas virtuosísticas*: figuras mecánicas que para ser transformadas en emociones palpitantes necesitan de una técnica especial y un canto educado y aristocrático. Las óperas de Rossini desaparecieron porque ya no había quien las pudiera cantar al dejar de programar los teatros el repertorio belcantista. El belcantismo es la capacidad de crear infinitos colores con la voz. El auténtico cantante belcantista no solo da las notas: hace arte.

Cambiamos de tercio. La segunda taza de te ya ha quedado vacía. Afuera, la tormenta remite y desde la planta decimosexta, el ventanal del estudio del maestro muestra una majestuosa vista de A Coruña en una tarde que ya ha dejado paso a la noche.

—¿Cree que Italia ha olvidado a Rossini?

—No lo ha olvidado, es que no lo conoce. Sobre Rossini existe un equívoco en el que caímos todos antes de descubrirlo. Pensábamos que su silencio fue determinado porque su poética, su música, estaba caduca, obsoleta. Creíamos que el romanticismo y sus nuevas formas habían retirado a Rossini, que su estilo se había quedado viejo. Pero estudiándolo descubrimos que esas no eran las razones: es todo lo contrario. Rossini no estaba en sintonía con el mundo romántico, ya lo sabíamos, pero porque estaba en sintonía con un mundo que estaba por venir, y es el de hoy. Rossini usa figuras como la narración indirecta, el distanciamiento con la realidad, la metáfora, la ambigüedad... ¿Quieres más ambigüedad cuando la misma música vale para la comedia y para el drama? O no vale nada o tiene un potencial increíble. La locura rossiniana, el sinsentido, la ironía, las paradojas... Nunca sabes si Rossini está diciendo algo en serio...

—Quizás Italia haya perdido su memoria artística.

—Puede que porque Rossini no sea muy italiano. La Italia operística en su época era representada en primer lugar por la escuela napolitana, y Rossini era su opuesto. Y posteriormente, por Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini, el gran teatro romántico. Y Rossini también está fuera de esa corriente. Rossini, como comunicador, a través de ese distanciamiento de la realidad, es poco italiano. Los italianos son directos, son realistas. Los amantes de Rossini no se dicen «te amo». Escuchando sus dramas no lloras. Es poco italiano.

El conversador se despoja de la neutralidad y se viste momentáneamente de aficionado mitómano que hurga en la memoria y experiencia vitales de, probablemente, uno de los testigos más privilegiados de la llamada Rossini Renaissance de los años setenta y ochenta. Pero el maestro se guardaba lo mejor para el final.



—¿Cuál ha sido la función rossiniana más hermosa que ha presenciado?

—La función más hermosa es la que se canta mañana por la noche. Hoy día se canta mejor que en el pasado. No es que canten mejor vocalmente, es que poseen una mayor conciencia del autor y del estilo. Rossini necesita el sentido de la actualidad y sus óperas consiguen automáticamente una constante actualización porque el cantante rossiniano tiene que intervenir directamente sobre el texto musical con variaciones y cadencias que en cierta medida lo hacen coautor. Por eso ¡la sensibilidad del intérprete es tan importante, cuenta tanto...!

Se acaba el tiempo. Y quedan tantas preguntas por resolver... Esta noche, durante Ermione, nos asaltarán innumerables respuestas, y al acabar la función nos veremos impulsados a bajar al camerino, estrechar la pequeña y temblorosa mano de Alberto Zedda y sincerarnos: «maestro, tenía razón». Claro que la tiene. La solución estaba en Rossini.

PALABRA DE ZEDDA

José Luis Jiménez

Es un día de comienzos de febrero. Llueve en La Coruña. El maestro se refugia en su estudio, donde sobre su escritorio analiza página a página la partitura de Ermione, aun faltando cuatro largos meses hasta el comienzo de los ensayos. Llega el conversador, descansa el lápiz con el que anota sus ideas sobre el pentagrama e invita a un te caliente. Alberto Zedda siempre tiene un minuto para hablar de Rossini. En esta ocasión será algo más de una hora, en la que este octogenario con mirada y entusiasmo de niño, desgranará su visión de un autor en el que encuentra mucho más que simple música. «Te ayuda a encontrar equilibrios dentro de los sinsentidos de la vida», podría resumir. La charla es larga.

—Maestro, ¿por qué Rossini?

—Fue un encuentro sorpresa en mi vida, no lo programé. Soy un romántico, un verdiano y un wagneriano, y como todas las personas excesivas, tenía necesidad de una cierta disciplina, hacer un esfuerzo por entender lo contrario. Y Rossini es lo opuesto a lo que yo soñaba en la música. Te enseña a ver las cosas con distancia, como una especie de dios que vive en un Olimpo alejado de este mundo. Tenemos la tendencia a juzgar, a realizar juicios de valor, pero Rossini no juzga nunca. Te describe la vida tal y como es, pero no se deja arrastrar hasta el punto de confundirse con las emociones que está contando. ¡Hasta los malvados en Rossini son atractivos! Verdi siempre toma parte, y su música te apunta quiénes son los villanos, y como oyente te posicionas donde él quiere. Rossini no recurre a eso. Tiene personajes tremendos, matricidas, uxoricidas, conspiradores... Pero él no juzga, narra. Este enfriamiento de los sentimientos, esta distancia, quizás esconde la sabiduría para aceptar lo inaceptable. Si vivimos las cosas con intensidad, perdemos la razón porque no encontramos sentido a la realidad, a menos que tengamos una fe de hierro que lo resuelva todo. Pero yo no tengo fe bastante: para un no creyente no es fácil aceptar la vida. A menos que encuentres una solución estética al sinsentido. Es el «*Tutto nel mondo è burla*» de *Falstaff*. Este distanciamiento de la realidad, ese ansia por revolucionar pero respetando los valores, esa búsqueda de complicidades para aceptar los altos y bajos de la vida real no te los resuelve un músico tan humano como Verdi, sino un músico soñador, un músico poeta como Gioachino Rossini.

—Quizás la simplicidad hace fulgurar las ideas más grandes. Rossini tiene momentos en que consigue una completa complicidad con lo que te está contando. Y ese es un misterio para mí como músico. El aparentemente elemental lenguaje de Rossini, si te quedas en la superficie, es a veces ambiguo y distante. Suena agradable, entretenido, el canto es bonito, te gusta, tiene una pulsión rítmica viva, melodías limpias y placenteras. Y paras ahí. Pero eso no es Rossini. Para entender al Rossini dramático, hay pretensiones mucho mayores. En cuatro horas de ópera debe haberlas, más nos vale. Yo las encuentro. Pero tampoco es fácil de explicar. Sigo viendo mucha resistencia a aceptar aun hoy al Rossini serio.

—¿Cuál es el Rossini verdadero, el cómico o el serio?

—Yo no veo diferencias entre ambos. Quiero decir, el hombre tiene dos caras, como nos enseña el teatro griego, presentándonos juntas la máscara que ríe y la que llora. El hombre está hecho de risa y de llanto. La ópera cómica, en un sentido amplio, es la otra cara de la dramática. ¿Por qué *Falstaff* es una comedia maravillosa? Porque la hizo el más grande autor de tragedias líricas, Verdi, tan profundo en la exploración del alma humana. Esa separación es difícil de hacer. No sé incluso si existe.

—Los primeros triunfos de Rossini fueron sus comedias. Pero, ¿qué encontraba en el género serio?

—No creo que Rossini hiciese nunca diferencias entre los dos géneros. Lo hicimos nosotros, o el empresario que le encargaba la ópera. Además, sus farsas tienen elementos musicales y trasfondos mucho más profundos que algunas óperas serias. Pero, ¿seguimos pensando que *La Cenerentola* es una ópera cómica? ¿O *El barbero*? Es un contraste inmenso de sociedades, de épocas... ¿Cómo podemos mirar a la Isabella de *L'italiana in Algeri*, que se va con un amante de viaje a buscar a un amigo...? *Le Comte Ory* es una ópera de una inmoralidad tremenda y si te quedas en el primer plano, tiene una temática banal y tonta. Pero debajo hay un mundo onírico de transgresiones, soñadas pero nunca ejecutadas. Son historias de evasiones profundas...

—¿El problema de hoy como oyentes de óperas es que interpretamos y lo entendemos con esa cierta superficialidad?

—Este es el peligro. Esa aparente simplicidad de Rossini es falsa, porque su música no es fácil ni simple de escuchar y de interpretar. Si te quedas en la superficie también se puede pasar una buena tarde, ¡eh! Ritmo agradable, cantan bien, la armonía no molesta, y te entretienes. Pero si vas más al fondo, dice cosas muy importantes y trascendentes, te hace reflexionar. Esto sucede con todos los grandes; también Mozart era así. El mundo de Rossini, quizás por esa aparente simplicidad, lamentablemente puede invitar a quedarse en ese primer nivel. Si no amas la transfiguración poética de los diseños abstractos y la locura del virtuosismo acrobático, que es en lo que consiste el belcanto, todas esas florituras acaban por parecer vacías. Las florituras no son para él un artificio ornamental complementario, sino su propio discurso sustancial.



—La razón fundamental de Rossini, por tanto, ¿es una posición estética?

—Hacer teatro es comunicar sentimientos y contar historias a través de la emoción estética. Rossini consigue esta meta si esa emoción no se queda en el simple hedonismo de una escucha placentera, sino que te aporta algo más cuando trasciende y te llega a la cabeza, cuando ya deja de ser meramente estética. Hay interrogantes éticos que no tienen respuesta, o que la tienen pero no nos satisfacen: una inspirada creación estética puede darte esa respuesta satisfactoria.

—¿Por qué elegir *Ermione*?

—No hay una razón particular. La considero una de las más importantes, pero quizás no la más hermosa de todas. *Ermione* es el extremo más avanzado de un dramatismo hecho con este sistema antidramático. Llega a la máxima expresión consentida a la voz humana.

—Decía Stendahl que *Ermione* era la ópera más alemana de Rossini

—*Ermione* tiene elementos de una cierta tosquedad. El Rossini que amaba Stendahl era el *setecentesco*, y *Ermione* es *novecentesco*, es casi expresionista. Si quieres realismo, evidentemente buscas Verdi, porque es mucho más directo. Pero me interesa más llegar a un realismo por una vía no sensorial, por una vía metafísica. Rossini alcanza esta idealizada violencia de emociones fuertes, de gran dramatismo, de sentimientos llevados al extremo hasta casi lo inaguantable. ¡*Ermione*, qué amor tremendo!

—Ese «amor tremendo» convenció poco o nada a los napolitanos que presenciaron el estreno de la ópera el 27 de marzo de 1819 en el Teatro San Carlo. Algunas crónicas hablan incluso de fracaso, algo inhabitual en Rossini. Cosas de los públicos: meses más tarde, el autor recomponía la música y las escenas de *Ermione* (un reciclaje habitual en el compositor, que tenía una alta opinión de su obra con independencia del juicio popular) para su pastiche *Eduardo y Cristina*, que sí gozó de una cálida acogida en Venecia. ¿Por qué?

—En otro contexto, la música adquiere otro significado. Era demasiado revolucionario ver a *Ermione* decirle a su amante que si lo quiere de verdad, que asesine a Pirro. Y cuando regresa, *Ermione* le reprocha que lo haya hecho porque cuando lo dijo estaba presa por la ira. Lo extraño es que todos los grandes dramas napolitanos de Rossini son una visión totalizante del amor, a veces tremenda, a veces misteriosa, a veces fascinante... Siempre ocurre sobre todo con sus personajes femeninos. Los hombres son figuras menos elocuentes. Si se me deja hacer una reflexión, todo el mundo sabe que en aquella época, Rossini estaba encantado con la Colbran. Creo que su relación fue fundamental para entender el desarrollo dramático de Rossini. La Colbran debía ser un personaje increíble, no solo como artista, sino en su vida. Imagínese: era la amante oficial del empresario Barbaja, la amante supuesta del rey Fernando y además la amante de Rossini.



—¿Rossini se volvió serio por su relación con la Colbran y escribirle sus grandes papeles?

—Ella tuvo ciertamente una gran influencia. Rossini debió tener bastantes complejos en sus relaciones con las mujeres. La relación con Isabella Colbran es extraña porque tras muchos años juntos se casaron al final, pocos meses antes de separarse. Tuvieron luego una buena relación, hasta el punto de que cuando Rossini se vuelve a emparejar con la Pelissier se la presenta a la Colbran para que la conozca. El hecho de que la Colbran fuera esa gran actriz dramática, que protagonizara las nueve óperas serias compuestas en los siete años de su estancia en Nápoles, y que el tema de esos títulos sea el amor en sus más distintas formas no creo que sea casual.

—La gran pregunta. ¿Por qué se retira Rossini tras el *Guillaume Tell*?

—Porque su lenguaje ya no interesa

—Sin embargo, el *Tell* es considerado como la primera ópera romántica

—Pero Rossini no lo concibe así. Si la canta Duprez, es la primera ópera romántica, pero si la canta Nourrit, es la última ópera rossiniana. Es una versión aumentada de *La Donna del Lago* o de *Maometto II*. El romanticismo que llegaba, a diferencia del *Sturm und Drang* y el de *Los amores de Werther* de Goethe, el escritor más clásico de los clásicos, quería que los sentimientos tuvieran una concreción terrenal. Rossini no lo aceptaba así. Si hubiera querido expresar los sentimientos de una manera clara y directa, ¿habría empleado un lenguaje tan abstracto y artificioso como el belcantismo? Las emociones que te da Rossini no son directas, son idealizadas y contenidas. Deben pasar por el cerebro antes que por el corazón. La emoción está en la voz, en lo que es capaz de construir, y no en la imitación de la pasión. Es un canto descarnado. El poeta usa las mismas palabras que el escritor de prosa, ¿pero por qué una es poesía y la otra es prosa? Porque el poeta las usa para provocar imágenes no ordinarias, no habituales. La de Rossini es una poesía abstracta.

—¿Para interpretar a Rossini se necesita antes al artista que al simple cantante?

—Claro, sin duda. Se necesita un intérprete músico y compositor. El intérprete rossiniano participa activamente en la creación. Si el cantante se limita a dar las notas tal y como están escritas, con sencilla corrección, apreciamos la técnica, pero pasado un rato deja de interesarte. Pensemos por ejemplo al final del *Guillaume Tell*, donde acaban cantando «*liberté, liberté*». Anda que no habré oído cantar montones de veces a la libertad, pero nunca con la fuerza rompedora de este final construido con solo tres notas, las tres notas más simples del mundo: tónica, tercer grado y quinto grado. ¡Y con esas notas compone un final de increíble eficacia y lanza un himno a la libertad de vigor revolucionario!



—¿Por qué se perdió el estilo rossiniano?

—Porque cuando un músico romántico quería expresar sentimientos reales no usaba escalas de notas, *sucesiones ostinatas de quartines, trilli, messe di voce, cadenzas virtuosísticas*: figuras mecánicas que para ser transformadas en emociones palpitantes necesitan de una técnica especial y un canto educado y aristocrático. Las óperas de Rossini desaparecieron porque ya no había quien las pudiera cantar al dejar de programar los teatros el repertorio belcantista. El belcantismo es la capacidad de crear infinitos colores con la voz. El autentico cantante belcantista no solo da las notas: hace arte.

Cambiamos de tercio. La segunda taza de te ya ha quedado vacía. Afuera, la tormenta remite y desde la planta decimosexta, el ventanal del estudio del maestro muestra una majestuosa vista de A Coruña en una tarde que ya ha dejado paso a la noche.

—¿Cree que Italia ha olvidado a Rossini?

—No lo ha olvidado, es que no lo conoce. Sobre Rossini existe un equívoco en el que caímos todos antes de descubrirlo. Pensábamos que su silencio fue determinado porque su poética, su música, estaba caduca, obsoleta. Creíamos que el romanticismo y sus nuevas formas habían retirado a Rossini, que su estilo se había quedado viejo. Pero estudiándolo descubrimos que esas no eran las razones: es todo lo contrario. Rossini no estaba en sintonía con el mundo romántico, ya lo sabíamos, pero porque estaba en sintonía con un mundo que estaba por venir, y es el de hoy. Rossini usa figuras como la narración indirecta, el distanciamiento con la realidad, la metáfora, la ambigüedad... ¿Quieres más ambigüedad cuando la misma música vale para la comedia y para el drama? O no vale nada o tiene un potencial increíble. La locura rossiniana, el sinsentido, la ironía, las paradojas... Nunca sabes si Rossini está diciendo algo en serio...

—Quizás Italia haya perdido su memoria artística.

—Puede que porque Rossini no sea muy italiano. La Italia operística en su época era representada en primer lugar por la escuela napolitana, y Rossini era su opuesto. Y posteriormente, por Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini, el gran teatro romántico. Y Rossini también está fuera de esa corriente. Rossini, como comunicador, a través de ese distanciamiento de la realidad, es poco italiano. Los italianos son directos, son realistas. Los amantes de Rossini no se dicen «te amo». Escuchando sus dramas no lloras. Es poco italiano.

El conversador se despoja de la neutralidad y se viste momentáneamente de aficionado mitómano que hurga en la memoria y experiencia vitales de, probablemente, uno de los testigos más privilegiados de la llamada Rossini Renaissance de los años setenta y ochenta. Pero el maestro se guardaba lo mejor para el final.



—¿Cuál ha sido la función rossiniana más hermosa que ha presenciado?

—La función más hermosa es la que se canta mañana por la noche. Hoy día se canta mejor que en el pasado. No es que canten mejor vocalmente, es que poseen una mayor conciencia del autor y del estilo. Rossini necesita el sentido de la actualidad y sus óperas consiguen automáticamente una constante actualización porque el cantante rossiniano tiene que intervenir directamente sobre el texto musical con variaciones y cadencias que en cierta medida lo hacen coautor. Por eso ¡la sensibilidad del intérprete es tan importante, cuenta tanto...!

Se acaba el tiempo. Y quedan tantas preguntas por resolver... Esta noche, durante Ermione, nos asaltarán innumerables respuestas, y al acabar la función nos veremos impulsados a bajar al camerino, estrechar la pequeña y temblorosa mano de Alberto Zedda y sincerarnos: «maestro, tenía razón». Claro que la tiene. La solución estaba en Rossini.

ERMINONE, DE ROSSINI DE LA TRAGEDIA GRIEGA A LA ÓPERA ROMÁNTICA

Julio Andrade Malde

Entre los años 1815 y 1822, Rossini escribió nueve óperas para el Teatro San Carlo, de Nápoles¹; la sexta de ellas fue *Ermione*, basada en la remota tragedia de Eurípides, *Andrómaca*, y más próximamente, en la versión homónima de Jean Racine, la cual es el antecedente próximo del libreto de la ópera.

Aunque suele afirmarse que Jean Racine fue muy respetuoso con la tragedia de Eurípides, la verdad es que los cambios practicados por el dramaturgo francés de la corte de Luis XIV fueron importantes. Pero hay que tener en cuenta que entre la fecha de aquélla, en torno al año 425 a.C., y la del estreno de *Andromaque*, de Jean Racine (1667), transcurren veinte siglos, que son casi tantos como los que se cuentan entre la muerte de Cristo y la centuria actual. En cambio, el autor del libreto de *Ermione*, apenas cambia algo más que el nombre de la protagonista del drama de Racine. Ciertamente, en este caso, tan sólo hay siglo y medio entre las dos versiones, la dramática y la lírica. Parece evidente que a los operistas les pareció que tenía mayor fuerza el personaje de Ermione que el de Andrómaca y por ello le concedieron el protagonismo.

Ermione se estrenó en el Teatro San Carlo de Nápoles el 27 de Marzo de 1819. Fue un fracaso y de hecho no volvió a interpretarse en vida del compositor; hubo de aguardar siglo y medio (Festival de Pésaro, 1987), para conocer una segunda representación. Incluso Stendahl, admirador incondicional del compositor, y autor de un libro tan importante como *Vida de Rossini*, dio muestras de una notable incompreensión; así, por ejemplo, afirmó que *Ermione* era sólo un ensayo; para variar, el músico «había querido aproximarse al género declamado que había dado Gluck a los franceses». E incluso añadía: «La música, carente de placer físico para el oído no estaba hecha para gustar a los napolitanos. Por otra parte, en *Ermione*, todo el mundo estaba siempre enfurecido y no había más que un único color: el de la cólera». En cambio, Rossini tenía en gran estima esta ópera hasta el punto de que llegó a decir: «Es un pequeño *Guillermo Tell* en italiano».

(1) Són éstas: *Elisabetta, regina de Inghilterra*, *Otello*, *Armida*, *Mosè in Egitto*, *Ricciardo e Zoraide*, *Ermione*, *La donna del lago*, *Maometto II* y *Zelimir*.

EL RECTÁNGULO AMOROSO

Suele hablarse de triángulo amoroso, cuando se produce una relación entre dos amantes y una mujer; o entre dos enamoradas y un hombre. Esta forma de relación, que con frecuencia se reviste de rivalidad², tiene a menudo consecuencias dramáticas. En *Ermione*, se establece un rectángulo amoroso porque son dos hombres y dos mujeres quienes plantean una relación compleja de rivalidad que traerá funestas consecuencias. El planteamiento del rectángulo dramático es el siguiente:

Pirro, hijo de Aquiles, rey de Epiro está prometido a Ermione, pero se ha enamorado de Andrómaca y rechaza a su prometida; para forzar la voluntad de Andrómaca, que rechaza su amor, la amenaza con dar muerte al hijo de ésta a quien tiene prisionero Orestes, hijo de Agamenón, se halla enamorado de Ermione, pero ella no le ama porque continúa prendada de Pirro.

Ermione, hija de Menéalo y de Elena de Troya, prometida y enamorada de Pirro, rechazada por él debido a su nuevo amor por Andrómaca, se siente despreciada y jura venganza.

Andrómaca, viuda de Héctor, desea mantenerse fiel a la memoria del héroe troyano y no ceder a los requerimientos amorosos de Pirro, que la tiene prisionera junto con su hijo.

Como puede advertirse, hay un complejo entramado de amores y desamores contrariados que evidentemente no podían conducir a nada bueno. De hecho, cuando Andrómaca cede a la presión de Pirro y éste anuncia el matrimonio y su intención de procrear a Astynax, el hijo de ella, se desencadena la tragedia. Ermione, despechada, en un terrible arranque de celos, clama venganza y promete a Orestes que le amará si mata a Pirro, cosa que el joven realiza; pero, cuando le enseña el puñal ensangrentado y le dice que ha sido vengada, ella lo rechaza, desesperada, llamándole asesino, lo cual sume a Orestes en la mayor confusión; además, Ermione pide a las furias que castiguen el magnicidio y ellas vuelven loco a Orestes.

«ENTRE TODOS LA MATARON»

En realidad, el terrible desenlace de esta tragedia se produce porque ninguno de los cuatro personajes principales es completamente inocente. Sucede en este caso lo que el refrán español afirma de un modo preciso: «Entre todos la mataron y ella sola se murió».

(2) Si la relación tiene carácter doméstico o es de conveniencia, suele denominarse con la expresión francesa, *ménage à trois*.



Pirro, el rey de Epiro, actúa como un autócrata que confunde el reino consigo mismo; por ello se permite actuar como si no tuviese que dar cuenta de sus actos, del modo más despótico. En un momento concreto, dice: «Con mi botín de guerra puedo hacer lo que quiera»; es evidente que se refiere a los prisioneros y en particular al hijo de Andrómaca. En nada se diferencia de los gobernantes que han tenido, por razones diversas, un poder omnímodo, y han actuado del modo que tan precisamente definió el llamado Rey Sol, Luis XIV: «El Estado soy yo»³. A lo largo de la historia, hay muchísimos ejemplos; y, dependiendo de la estabilidad psíquica o de su catadura moral, cada personaje puede cometer los actos más indignos, los crímenes más aterradores: Nabucodonosor, Herodes, Nerón, Calígula, Gengis Khan, Atila, Napoleón, Hitler, Stalin, Mao Zedong, Pol-Pot... La lista es interminable. Enamorado de Andrómaca, su prisionera, la viuda de Háctor, el rey mantiene encarcelado a su hijo como medio para ejercer presión sobre ella a fin de que acceda a casarse con él; repudia a Ermione, su prometida, ante toda la corte y, cuando Andrómaca accede, para salvar la vida del hijo, proclama que éste, Astyanax, compartirá con él el trono, como si fuese su propio heredero. Lo cual desata la cólera de los griegos que en realidad querían ver muerto al muchacho, inocente, pero portador de la semilla del héroe troyano. Todo ello provoca la cólera de Ermione quien induce a Orestes a matar a Pirro.

Orestes, perdidamente enamorado de Ermione, le pide una y otra vez que abandone a Pirro y se case con él; pero ella sigue amando al rey, a pesar de sus desprecios; cuando es vilipendiada públicamente, muda su amor en odio, jura venganza y dice a Orestes que si mata a Pirro será suya. El joven se apresura a cumplir tal condición; pero, para su confusión y desconcierto, cuando le muestra a Ermione el puñal, teñido con la sangre del autócrata, ésta cae en la cuenta de hasta dónde le han llevado los celos, rechaza al asesino y pide a las Furias que lo persigan y lo enloquezcan. Sus compañeros consiguen arrastrarlo hasta la nave que se halla en el puerto de Epiro y parten rápidamente con él; pero las Furias seguirán persiguiéndole doquiera que vaya. Orestes representa al enamorado que, llevado de su pasión, es capaz de realizar la mayor vileza con tal de obtener el favor de la persona amada. Y contribuye a desencadenar la tragedia.

Ermione es el paradigma del amor contrariado, que llega al servilismo. A pesar de los repetidos desaires de su prometido, continúa suplicándole y aguardando a que cambie de actitud. Cuando la amenaza de repudio se hace pública, pierde la esperanza y, movida por incontenibles celos, sufre una enajenación transitoria e instiga el magnicidio, utilizando, también ella, un mecanismo de presión: acceder al amor de Orestes. El resultado ya se ha referido.

(3) *L'État c'est moi.*



Y Andrómaca, irresoluta, siempre dividida entre sus dos amores -el hijo al que desea salvar y el marido muerto a quien ha jurado fidelidad-, se decide al fin por prometer matrimonio a Pirro, aunque buscará la manera de incumplir la promesa, una vez se halle a salvo el hijo. Pero esta declaración pública y la inmediata reacción de Pirro, en el sentido de proclamarla reina y prohijar al joven Astyanax, provoca el desequilibrio mental de Ermione y con ello la tragedia.

LA ÓPERA DE LOS CUATRO TENORES

Aunque haya sido muy criticada, lo cierto es que Rossini tenía bastante razón al tratar de reivindicar -siquiera fuese con bastante timidez- una obra que posee muy notables cualidades, aunque es verdad que presenta considerables desigualdades. Para empezar, tiene una espléndida orquestación, con algunas individualizaciones instrumentales dignas de poner de relieve; por ejemplo, el uso de una flauta solista en la gran escena del primer acto en el salón del trono. No alcanza la dimensión de otro extraordinario solo de flauta⁴, pero tiene una considerable entidad. Un elemento digno de mención es el coral. El primer coro, se inserta en la obertura de un modo que resulta muy interesante; tiene un carácter muy dramático y sus tristes acentos se funden con unos pasajes tormentosos en la orquesta; Rossini describe así la triste condición de los cautivos. En otros momentos, el coro describe a los cortesanos griegos, que asisten impasibles a la tragedia que se desarrolla ante sus ojos; y finalmente a los compañeros de Orestes cuando lo llevan lejos de Epiro en el barco. Hay grandes momentos, sin duda. Por ejemplo, muchos pasajes en que Ermione se debate entre el amor y el odio, lo que produce un contraste que Rossini sabe aprovechar muy bien. La cavatina y subsiguiente cabaletta de Orestes cuando llega ante el palacio, una página muy hermosa y de gran exigencia para el registro agudo. En el caso de Pirro, se requieren verdaderas piruetas y fuegos artificiales de carácter vocal. Los otros dos tenores tienen carácter secundario; pero, aun así, Rossini no se lo pone demasiado fácil; sobre todo, el confidente de Orestes, Pilades, en el dúo que mantiene con él. Otro gran momento dramático es el dúo final de Ermione con Orestes. Entre los momentos más débiles, podemos contar el dúo de Andrómaca y Pirro, del segundo acto, cuyo texto no se corresponde siempre con el carácter de la música; otra página discreta es el dúo de Pirro y Fénix, su tutor que, prevalido de su probada fidelidad durante años, trata de mantener la cordura de la conducta real, sin conseguirlo.

(4) Se halla en *Il viaggio a Reims* y es una página extensa y maravillosa

ERMINONE, DE ROSSINI DE LA TRAGEDIA GRIEGA A LA ÓPERA ROMÁNTICA

Julio Andrade Malde

Entre los años 1815 y 1822, Rossini escribió nueve óperas para el Teatro San Carlo, de Nápoles¹; la sexta de ellas fue *Ermione*, basada en la remota tragedia de Eurípides, *Andrómaca*, y más próximamente, en la versión homónima de Jean Racine, la cual es el antecedente próximo del libreto de la ópera.

Aunque suele afirmarse que Jean Racine fue muy respetuoso con la tragedia de Eurípides, la verdad es que los cambios practicados por el dramaturgo francés de la corte de Luis XIV fueron importantes. Pero hay que tener en cuenta que entre la fecha de aquélla, en torno al año 425 a.C., y la del estreno de *Andromaque*, de Jean Racine (1667), transcurren veinte siglos, que son casi tantos como los que se cuentan entre la muerte de Cristo y la centuria actual. En cambio, el autor del libreto de *Ermione*, apenas cambia algo más que el nombre de la protagonista del drama de Racine. Cierto que, en este caso, tan sólo hay siglo y medio entre las dos versiones, la dramática y la lírica. Parece evidente que a los operistas les pareció que tenía mayor fuerza el personaje de Ermione que el de Andrómaca y por ello le concedieron el protagonismo.

Ermione se estrenó en el Teatro San Carlo de Nápoles el 27 de Marzo de 1819. Fue un fracaso y de hecho no volvió a interpretarse en vida del compositor; hubo de aguardar siglo y medio (Festival de Pésaro, 1987), para conocer una segunda representación. Incluso Stendahl, admirador incondicional del compositor, y autor de un libro tan importante como *Vida de Rossini*, dio muestras de una notable incompreensión; así, por ejemplo, afirmó que *Ermione* era sólo un ensayo; para variar, el músico «había querido aproximarse al género declamado que había dado Gluck a los franceses». E incluso añadía: «La música, carente de placer físico para el oído no estaba hecha para gustar a los napolitanos. Por otra parte, en *Ermione*, todo el mundo estaba siempre enfurecido y no había más que un único color: el de la cólera». En cambio, Rossini tenía en gran estima esta ópera hasta el punto de que llegó a decir: «Es un pequeño *Guillermo Tell* en italiano».

(1) Són éstas: *Elisabetta, regina de Inghilterra, Otello, Armida, Mosè in Egitto, Ricciardo e Zoraide, Ermione, La donna del lago, Maometto II y Zelmira*.

EL RECTÁNGULO AMOROSO

Suele hablarse de triángulo amoroso, cuando se produce una relación entre dos amantes y una mujer; o entre dos enamoradas y un hombre. Esta forma de relación, que con frecuencia se reviste de rivalidad², tiene a menudo consecuencias dramáticas. En *Ermione*, se establece un rectángulo amoroso porque son dos hombres y dos mujeres quienes plantean una relación compleja de rivalidad que traerá funestas consecuencias. El planteamiento del rectángulo dramático es el siguiente:

Pirro, hijo de Aquiles, rey de Epiro está prometido a Ermione, pero se ha enamorado de Andrómaca y rechaza a su prometida; para forzar la voluntad de Andrómaca, que rechaza su amor, la amenaza con dar muerte al hijo de ésta a quien tiene prisionero Orestes, hijo de Agamenón, se halla enamorado de Ermione, pero ella no le ama porque continúa prendada de Pirro.

Ermione, hija de Menéalo y de Elena de Troya, prometida y enamorada de Pirro, rechazada por él debido a su nuevo amor por Andrómaca, se siente despreciada y jura venganza.

Andrómaca, viuda de Héctor, desea mantenerse fiel a la memoria del héroe troyano y no ceder a los requerimientos amorosos de Pirro, que la tiene prisionera junto con su hijo.

Como puede advertirse, hay un complejo entramado de amores y desamores contrariados que evidentemente no podían conducir a nada bueno. De hecho, cuando Andrómaca cede a la presión de Pirro y éste anuncia el matrimonio y su intención de procrear a Astynax, el hijo de ella, se desencadena la tragedia. Ermione, despechada, en un terrible arranque de celos, clama venganza y promete a Orestes que le amará si mata a Pirro, cosa que el joven realiza; pero, cuando le enseña el puñal ensangrentado y le dice que ha sido vengada, ella lo rechaza, desesperada, llamándole asesino, lo cual sume a Orestes en la mayor confusión; además, Ermione pide a las furias que castiguen el magnicidio y ellas vuelven loco a Orestes.

«ENTRE TODOS LA MATARON»

En realidad, el terrible desenlace de esta tragedia se produce porque ninguno de los cuatro personajes principales es completamente inocente. Sucede en este caso lo que el refrán español afirma de un modo preciso: «Entre todos la mataron y ella sola se murió».

(2) Si la relación tiene carácter doméstico o es de conveniencia, suele denominarse con la expresión francesa, *ménage à trois*.



Pirro, el rey de Epiro, actúa como un autócrata que confunde el reino consigo mismo; por ello se permite actuar como si no tuviese que dar cuenta de sus actos, del modo más despótico. En un momento concreto, dice: «Con mi botín de guerra puedo hacer lo que quiera»; es evidente que se refiere a los prisioneros y en particular al hijo de Andrómaca. En nada se diferencia de los gobernantes que han tenido, por razones diversas, un poder omnímodo, y han actuado del modo que tan precisamente definió el llamado Rey Sol, Luis XIV: «El Estado soy yo»³. A lo largo de la historia, hay muchísimos ejemplos; y, dependiendo de la estabilidad psíquica o de su catadura moral, cada personaje puede cometer los actos más indignos, los crímenes más aterradores: Nabucodonosor, Herodes, Nerón, Calígula, Gengis Khan, Atila, Napoleón, Hitler, Stalin, Mao Zedong, Pol-Pot... La lista es interminable. Enamorado de Andrómaca, su prisionera, la viuda de Háctor, el rey mantiene encarcelado a su hijo como medio para ejercer presión sobre ella a fin de que acceda a casarse con él; repudia a Ermione, su prometida, ante toda la corte y, cuando Andrómaca accede, para salvar la vida del hijo, proclama que éste, Astyanax, compartirá con él el trono, como si fuese su propio heredero. Lo cual desata la cólera de los griegos que en realidad querían ver muerto al muchacho, inocente, pero portador de la semilla del héroe troyano. Todo ello provoca la cólera de Ermione quien induce a Orestes a matar a Pirro.

Orestes, perdidamente enamorado de Ermione, le pide una y otra vez que abandone a Pirro y se case con él; pero ella sigue amando al rey, a pesar de sus desprecios; cuando es vilipendiada públicamente, muda su amor en odio, jura venganza y dice a Orestes que si mata a Pirro será suya. El joven se apresura a cumplir tal condición; pero, para su confusión y desconcierto, cuando le muestra a Ermione el puñal, teñido con la sangre del autócrata, ésta cae en la cuenta de hasta dónde le han llevado los celos, rechaza al asesino y pide a las Furias que lo persigan y lo enloquezcan. Sus compañeros consiguen arrastrarlo hasta la nave que se halla en el puerto de Epiro y parten rápidamente con él; pero las Furias seguirán persiguiéndole doquiera que vaya. Orestes representa al enamorado que, llevado de su pasión, es capaz de realizar la mayor vileza con tal de obtener el favor de la persona amada. Y contribuye a desencadenar la tragedia.

Ermione es el paradigma del amor contrariado, que llega al servilismo. A pesar de los repetidos desaires de su prometido, continúa suplicándole y aguardando a que cambie de actitud. Cuando la amenaza de repudio se hace pública, pierde la esperanza y, movida por incontenibles celos, sufre una enajenación transitoria e instiga el magnicidio, utilizando, también ella, un mecanismo de presión: acceder al amor de Orestes. El resultado ya se ha referido.

(3) *L'État c'est moi*.



Y Andrómaca, irresoluta, siempre dividida entre sus dos amores -el hijo al que desea salvar y el marido muerto a quien ha jurado fidelidad-, se decide al fin por prometer matrimonio a Pirro, aunque buscará la manera de incumplir la promesa, una vez se halle a salvo el hijo. Pero esta declaración pública y la inmediata reacción de Pirro, en el sentido de proclamarla reina y prohijar al joven Astyanax, provoca el desequilibrio mental de Ermione y con ello la tragedia.

LA ÓPERA DE LOS CUATRO TENORES

Aunque haya sido muy criticada, lo cierto es que Rossini tenía bastante razón al tratar de reivindicar -siquiera fuese con bastante timidez- una obra que posee muy notables cualidades, aunque es verdad que presenta considerables desigualdades. Para empezar, tiene una espléndida orquestación, con algunas individualizaciones instrumentales dignas de poner de relieve; por ejemplo, el uso de una flauta solista en la gran escena del primer acto en el salón del trono. No alcanza la dimensión de otro extraordinario solo de flauta⁴, pero tiene una considerable entidad. Un elemento digno de mención es el coral. El primer coro, se inserta en la obertura de un modo que resulta muy interesante; tiene un carácter muy dramático y sus tristes acentos se funden con unos pasajes tormentosos en la orquesta; Rossini describe así la triste condición de los cautivos. En otros momentos, el coro describe a los cortesanos griegos, que asisten impasibles a la tragedia que se desarrolla ante sus ojos; y finalmente a los compañeros de Orestes cuando lo llevan lejos de Epiro en el barco. Hay grandes momentos, sin duda. Por ejemplo, muchos pasajes en que Ermione se debate entre el amor y el odio, lo que produce un contraste que Rossini sabe aprovechar muy bien. La cavatina y subsiguiente cabaletta de Orestes cuando llega ante el palacio, una página muy hermosa y de gran exigencia para el registro agudo. En el caso de Pirro, se requieren verdaderas piruetas y fuegos artificiales de carácter vocal. Los otros dos tenores tienen carácter secundario; pero, aun así, Rossini no se lo pone demasiado fácil; sobre todo, el confidente de Orestes, Pilades, en el dúo que mantiene con él. Otro gran momento dramático es el dúo final de Ermione con Orestes. Entre los momentos más débiles, podemos contar el dúo de Andrómaca y Pirro, del segundo acto, cuyo texto no se corresponde siempre con el carácter de la música; otra página discreta es el dúo de Pirro y Fénix, su tutor que, prevalido de su probada fidelidad durante años, trata de mantener la cordura de la conducta real, sin conseguirlo.

(4) Se halla en *Il viaggio a Reims* y es una página extensa y maravillosa

ANGELA MEADE

soprano/soprano

Nacida en Washington y alumna de la Academy of Vocal Arts, la soprano americana Angela Meade fue la ganadora de los Beverly Sills Artist Award 2012 del Metropolitan de Nueva York y el Richard Tucker Award 2011.

Desde su debut profesional en el año 2008, rápidamente se ha situado como una de las más reconocidas cantantes de su generación, destacando sus interpretaciones de los exigentes papeles belcantistas así como de títulos verdianos y mozartianos.

Entre sus próximos compromisos cabe destacar su regreso al Metropolitan de Nueva York con *Ernani* (papel con el que debutó en ese teatro en el año 2008) junto a Plácido Domingo y James Levine y *Norma* en Sevilla; así como conciertos del *Requiem* de Verdi en Oviedo así como en el Avery Fischer Hall con la Filarmónica de Nueva York; conciertos de *Guglielmo Tell* con la orquesta del Teatro Regio de Turín y dirección de Gianandrea Noseda en los festivales de Edimburgo y Stresa, y también en gira por estados Unidos (Chicago, Toronto, Ann Arbor y Carnegie Hall de Nueva York); *Sinfonía nº 2* de Mahler con la Orquesta de Filadelfia dirigida por Yannick Nézet-Séguin en Filadelfia y Nueva York y la *Sinfonía nº 9* de Beethoven con la Orquesta Sinfónica de Atlanta y la BBC Scottish Symphony.

Nacida en Washington y alumna de la Academy of Vocal Arts, la soprano americana Angela Meade fue la ganadora de los Beverly Sills Artist Award 2012 del Metropolitan de Nueva York y el Richard Tucker Award 2011.

Desde su debut profesional en el año 2008, rápidamente se ha situado como una de las más reconocidas cantantes de su generación, destacando sus interpretaciones de los exigentes papeles belcantistas así como de títulos verdianos y mozartianos.

Entre sus próximos compromisos cabe destacar su regreso al Metropolitan de Nueva York con *Ernani* (papel con el que debutó en ese teatro en el año 2008) junto a Plácido Domingo y James Levine y *Norma* en Sevilla; así como conciertos del *Requiem* de Verdi en Oviedo así como en el Avery Fischer Hall con la Filarmónica de Nueva York; conciertos de *Guglielmo Tell* con la orquesta del Teatro Regio de Turín y dirección de Gianandrea Noseda en los festivales de Edimburgo y Stresa, y también en gira por estados Unidos (Chicago, Toronto, Ann Arbor y Carnegie Hall de Nueva York); *Sinfonía nº 2* de Mahler con la Orquesta de Filadelfia dirigida por Yannick Nézet-Séguin en Filadelfia y Nueva York y la *Sinfonía nº 9* de Beethoven con la Orquesta Sinfónica de Atlanta y la BBC Scottish Symphony.





MARIANNA PIZZOLATO

mezzo/mezzo

Nacida en Washington y alumna de la Academy of Vocal Arts, la soprano americana Angela Meade fue la ganadora de los Beverly Sills Artist Award 2012 del Metropolitan de Nueva York y el Richard Tucker Award 2011.

Nacida en Washington y alumna de la Academy of Vocal Arts, la soprano americana Angela Meade fue la ganadora de los Beverly Sills Artist Award 2012 del Metropolitan de Nueva York y el Richard Tucker Award 2011.



Guillaume Tell) y en los Proms de Londres (*Missa Solemnis*).

Entre sus futuros compromisos figuran el papel principal en *La damnation* de Faust en Varsovia, Pirro en *Ermione* en A Coruña, Lyon y París; Giasone en *Meda in Corinto* de Mayr en el Festival della Valle d'Itria Martina Franca, Rossillon in *The Merry Widow* en la Ópera Lírica de Chicago, Tempo en *Il trionfo del tempo* e del disinganno en el Festival de Aix-en Provence además del papel protagonista de *Mitridate, re di Ponto* en París (Théâtre des Champs Elysées), Londres (Covent Garden) y Bruselas (La Monnaie).

Ha trabajado con directores como Ricardo Muti, John Eliot Gardiner, Mark Elder, Valery Gergiev, Alberto Zedda y Evelino Pidò.

Michel Spyres ha grabado *La gazetta* de Rossini, *Otello*, *Le siège de Corinthe* y *Guillaume Tell* (Naxos) además de *La petite messe solennelle* (Naive), *Les Martyrs* de Donizetti (Opera Rara), *Antigono* de Mazzoni (Dynamic), *Les Huguenots* de Meyerbeer (ASO), *Escenas del Fausto* de Schumann (ASO), *Otello* de Verdi (CSO) y el álbum como solista *A Fool for Love* (Delos). *Ciro in Babilonia*, de Pesaro (Opus Arte) y *Les Contes de Hoffmann*, de Barcelona (Erato) están disponibles como grabaciones videográficas.

Michel Spyres nació en Mansfield (Misuri) donde creció en una familia de músicos. Comenzó sus estudios en Estados Unidos y posteriormente continuó en el Conservatorio de Viena.

MICHAEL SPYRES

tenor/tenor

Michel Spyres nació en Mansfield (Misuri) donde creció en una familia de músicos. Comenzó sus estudios en Estados Unidos y posteriormente continuó en el Conservatorio de Viena.

Spyres captó la atención internacional como miembro de la Deutsche Oper Berlin donde debutó como Tamino en *La flauta mágica* en 2008.

Desde ese momento ha debutado en algunos de los más prestigiosos teatros de ópera y festivales en todo el mundo como el Teatro alla Scala (*Belfiore en Il viaggio a Reims*) y posteriormente Rodrigo en *La donna del lago*, en el Festival de Salzburgo (*Betulia Liberata*), en la Semperoper Dresden (Gianetto en *La gazza ladra*), en el Festival de Ópera Rossini en Pésaro (Baldassare en *Ciro in Babilonia*, un recital como solista, Rodrigo en *La donna del lago* y el papel principal en Aureliano en *Palmira*), en el Liceo de Barcelona (*Les Contes d'Hoffmann*), en la Royal Opera House en Covent Garden (*La donna del lago*), en la Lyric Opera de Chicago (*Die Fledermaus*), La Monnaie (Arnold en



Spyres captó la atención internacional como miembro de la Deutsche Oper Berlin donde debutó como Tamino en *La flauta mágica* en 2008.

Desde ese momento ha debutado en algunos de los más prestigiosos teatros de ópera y festivales en todo el mundo como el Teatro alla Scala (*Belfiore en Il viaggio a Reims* y posteriormente Rodrigo en *La donna del lago*), en el Festival de Salzburgo (*Betulia Liberata*), en la Semperoper Dresden (Gianetto en *La gazza ladra*), en el Festival de Ópera Rossini en Pésaro (Baldassare en *Ciro in Babilonia*, un recital como solista, Rodrigo en *La donna del lago* y el papel principal en Aureliano en *Palmira*), en el Liceo de Barcelona (*Les Contes d'Hoffmann*), en la Royal Opera House en Covent Garden (*La donna del lago*), en la Lyric Opera de Chicago (*Die Fledermaus*), La Monnaie (Arnold en *Guillaume Tell*) y en los Proms de Londres (*Missa Solemnis*).

Entre sus futuros compromisos figuran el papel principal en *La damnation* de Faust en Varsovia, Pirro en *Ermione* en A Coruña, Lyon y París; Giasone en *Meda in Corinto* de Mayr en el Festival della Valle d'Itria Martina Franca, Rossillon in *The Merry Widow* en la Ópera Lírica de Chicago, Tempo en *Il trionfo del tempo* e del disinganno en el Festival de Aix-en Provence además del papel protagonista de *Mitridate, re di Ponto* en París (Théâtre des Champs Elysées), Londres (Covent Garden) y Bruselas (La Monnaie).

Ha trabajado con directores como Ricardo Muti, John Eliot Gardiner, Mark Elder, Valery Gergiev, Alberto Zedda y Evelino Pidò.

Michel Spyres ha grabado *La gazzetta* de Rossini, *Otello*, *Le siège de Corinthe* y *Guillaume Tell* (Naxos) además de *La petite messe solennelle* (Naive), *Les Martyrs* de Donizetti (Opera Rara), *Antigono* de Mazzoni (Dynamic), *Les Huguenots* de Meyerbeer (ASO), *Escenas del Fausto* de Schumann (ASO), *Otello* de Verdi (CSO) y el álbum como solista *A Fool for Love* (Delos). *Ciro in Babilonia*, de Pesaro (Opus Arte) y *Les Contes de Hoffmann*, de Barcelona (Erato) están disponibles como grabaciones videográficas.



BARRY BANKS

tenor/tenor

Las grandes interpretaciones de Barry Bank en los papeles de obras de Bellini, Rossini y Donizetti lo han llevado a las principales salas de ópera del mundo.

Con la Ópera del Metropolitan fue compañero de Renee Fleming en la *Armida* de Rossini, con Natalie Dessay



en *La fille du régiment* y *La sonnambula*, y con Olga Borodina en *L'italiana in Algeri* y Anna Netrebko en *Don Pasquale* y *L'elisir d'amore*.

Sus compromisos actuales incluyen su debut como Arnold (*Guillaume Tell*) en la Welsh National Opera bajo la dirección de Carlo Rizzi y su regreso a la Royal Opera House en el Covent Garden para cantar Don Narciso (*Il turco in Italia*) bajo la dirección de Evelino Pidò.

Entre otras actuaciones destacables figuran el papel protagonista en *Mitridate* en la Bayerische Staatsoper, Ernesto (*Don Pasquale*) en la Royal Opera House, Conde Almaviva en la Staatsoper Unter den Linden, Idreno (*Semiramide*) en el Teatro San Carlo en Nápoles y su debut en la Royal Danish Opera. El papel de Don Ramiro (*La cenerentola*) con el que debutó en el Gran Teatre del Liceu y Oreste (*Ermione*) marcó su debut en el Festival de Santa Fe. En la última temporada cantó el papel de Iago en el *Otello* de Rossini en el teatro de los Campos Elíseos y en el Festival de Salzburgo.

En su larga asociación con la Ópera Nacional Inglesa ofreció papeles como los de Tamino, Tom Rakewell (*The Rake's Progress*), Edgardo (en la aclamada producción de *Lucia di Lammermoor* de David Alden), Hoffmann (*Los cuentos de Hoffmann*) Y más recientemente como el Duque de Mantua en *Rigoletto*.

En concierto Barry Banks ha cantado el *Requiem* de Berlioz bajo la dirección de Colin Davis y la Orquesta Sinfónica de Londres, publicado con gran éxito por LSO Live. Cantó en el *War Requiem* de Britten en el Teatro alla Scala bajo la dirección de Xian Zhang, *The Dream*

of *Gerontius* con la Filarmónica de Múnich bajo la dirección de Andrew Davis y la *Petite Messe Solennelle* de Rossini con la Royal Philharmonic Orchestra bajo la dirección de Daniele Gatti.

Su discografía incluye *Mitridate* con la Classical Opera Company (Ian Page), y las versiones inglesas de las óperas *L'elixir d'amore*, *L'italiana in Algeri*, *Don Pasquale*, *Don Giovanni* y *La flauta mágica* para la Serie Óperas en Inglés de la discográfica Chandos. Sus devedés incluyen *Armida* en el Metropolitan de Nueva York. Su disco como solista para Chandos –*Barry Banks sings Bel Canto Arias*– obtuvo grandes elogios de la crítica.

Las grandes interpretaciones de Barry Bank en los papeles de obras de Bellini, Rossini y Donizetti lo han llevado a las principales salas de ópera del mundo.

Con la Ópera del Metropolitan fue compañero de Renee Fleming en la *Armida* de Rossini, con Natalie Dessay en *La fille du régiment* y *La sonnambula*, y con Olga Borodina en *L'italiana in Algeri* y Anna Netrebko en *Don Pasquale* y *L'elisir d'amore*.

Sus compromisos actuales incluyen su debut como Arnold (*Guillaume Tell*) en la Welsh National Opera bajo la dirección de Carlo Rizzi y su regreso a la Royal Opera House en el Covent Garden para cantar Don Narciso (*Il turco in Italia*) bajo la dirección de Evelino Pidò.

Entre otras actuaciones destacables figuran el papel protagonista en *Mitridate* en la Bayerische Staatsoper,



Ernesto (*Don Pasquale*) en la Royal Opera House, Conde Almaviva en la Staatsoper Unter den Linden, Idreno (*Semiramide*) en el Teatro San Carlo en Nápoles y su debut en la Royal Danish Opera. El papel de Don Ramiro (*La cenerentola*) con el que debutó en el Gran Teatre del Liceu y Oreste (*Ermione*) marcó su debut en el Festival de Santa Fe. En la última temporada cantó el papel de Iago en el *Otello* de Rossini en el teatro de los Campos Elíseos y en el Festival de Salzburgo.

En su larga asociación con la Ópera Nacional Inglesa ofreció papeles como los de Tamino, Tom Rakewell (*The Rake's Progress*), Edgardo (en la aclamada producción de *Lucia di Lammermoor* de David Alden), Hoffmann (*Los cuentos de Hoffmann*) Y más recientemente como el Duque de Mantua en *Rigoletto*.

En concierto Barry Banks ha cantado el *Requiem* de Berlioz bajo la dirección de Colin Davis y la Orquesta Sinfónica de Londres, publicado con gran éxito por LSO Live. Cantó en el *War Requiem* de Britten en el Teatro alla Scala bajo la dirección de Xian Zhang, *The Dream of Gerontius* con la Filarmónica de Múnich bajo la dirección de Andrew Davis y la *Petite Messe Solennelle* de Rossini con la Royal Philharmonic Orchestra bajo la dirección de Daniele Gatti.

Su discografía incluye *Mitridate* con la Classical Opera Company (Ian Page), y las versiones inglesas de las óperas *L'elixir d'amore*, *L'italiana in Algeri*, *Don Pasquale*, *Don Giovanni* y *La flauta mágica* para la Serie Óperas en Inglés de la discográfica Chandos. Sus deuvédés incluyen *Armida* en el Metropolitan de Nueva York. Su disco como solista para Chandos –*Barry Banks sings Bel Canto Arias*– obtuvo grandes elogios de la crítica.



FRANCISCO PARDO

tenor/tenor

Nace en A Coruña, ciudad en la que comienza sus estudios de canto en el Conservatorio Superior de Música. Posteriormente se traslada a Madrid para continuar su formación vocal y musical en la Escuela Superior de Canto bajo la dirección de profesores como, María Dolores Travesedo, Rogelio Gavilanes, Miguel Zanetti entre otros, graduándose con las mejores calificaciones en el año 2004.

Complementa su formación académica realizando cursos de ampliación de Canto, Fonética Alemana e Inglés Teatr... y Tw 258.182 Tca. Pang1(())TjTT2 12T386.95 (Turandot)pda ,oresRod Sugo(())TjTT2 1 Tf6.121(asOtdelo)pda)TjTT1 1 j5.121(,oresBorsa1(())TjTT2 1 Tf.121(iRigol Zao)p





Repertorio Estilístico y Fonética Alemana aplicada al canto de la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Asimismo, ha recibido clases magistrales impartidas por profesionales de la talla de Elisabeth Whitehouse, Eric Halfvarson, Carlos Álvarez, Dolora Zajick, Jayne Casselman y del director de orquesta Maurizio Benini.

Su primera toma de contacto como solista fue su participación en *Dido y Eneas* de Henry Purcell y *Un Ballo in Maschera* de G. Verdi, en su ciudad natal.

En su repertorio operístico se encuentran papeles como el de Alfredo Germont de *La Traviata*, el Duca de *Rigoletto*, el Conde de Almaviva de *El barbero de Sevilla*, Ferrando de *Così fan tutte*, Don Ottavio de *Don Giovanni*, el Príncipe de la ópera de Cendrillon (La Cenicienta) de Pauline Viardot, ópera organizada por Amigos de la Ópera de Vigo y que ofreció posteriormente por diferentes ciudades españolas, etc.

Además ha participado en diversas temporadas del Teatro Real de Madrid realizando partiquinos en operas tales como *Manon* de Massenet, *La Dolores* de Bretón, *Osud* y *Desde la casa de los muertos* de Janacek, *La Bohème* de Puccini y *Wozzeck* de Alban Berg.

Desde 2008 es un invitado habitual en las temporadas de ópera que organiza Amigos de la Ópera de A Coruña y en las que cató papeles como los de Malcom (*Macbeth*), Pang (*Turandot*), Roderigo (*Otello*), Borsa (*Rigoletto*) – junto a Leo Nucci– Goro (*Madame Butterfly*).

Ha cantado las zarzuelas *La Dolorosa* (Rafael), *Los Gavilanes* (Gustavo), *La tabernera del puerto* (Leandro),

Luisa Fernanda (Javier) y *La verbena de la Paloma* (Julían).

En oratorio, ha interpretado el *Réquiem* de Mozart, el *Stabat Mater* de Schubert y la *Misa de la coronación* de Mozart, *El Mesías* de Haendel, el *Oratorio de Navidad* de Saint-Saëns y *La Creación* de Haydn.

Ha trabajado con importantes directores españoles y extranjeros, como Gómez Martínez, Jesús López Cobos, García Navarro, Víctor Pablo Pérez, Vasily Petrenko, Marcello Panni o José Ramón Tebar entre otros. Entre las orquestas con las que ha actuado se encuentran la Orquesta Sinfónica de Galicia, Sinfónica de Castilla León y la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Acaba de cantar el papel principal de la ópera *La princesa árabe*, una coproducción de la Ópera de Cámara de Navarra y la ABAO, dentro de la temporada 2013/14 del Teatro de la Zarzuela de Madrid.



NICOLA ULIVIERI

bajo/bajo

Nacido en Arco (Trento) se diplomó en el Conservatorio de Bolzano bajo la guía de Vito Maria Brunetti. En 1993 dubuta con *I Quattro Rusteghi*, en el Aslico de Milán, en 1995 vence el concurso Adriano Belli de Spoleto, en 1996 el Premio Musica Riva y en 1997 el concurso televisivo Vincerò.

En Italia, ha cantado en el Teatro alla Scala de Milán, Comunale de Firenze, Massimo de Palermo, Fenice de Venezia, Festival Rossini de Pesaro, Comunale de Bologna, Carlo Felice de Genova, Teatro Lirico de Cagliari, San Carlo de Napoli, Regio de Turín, Verdi de Trieste, Comunale de Ferrara, Settimane Musicali de Stresa, Reggio Emilia, Trento, Bolzano, Filarmonico de Verona, Olimpico de Vicenza y en la prestigiosa Accademia di Santa Cecilia en Roma.

En el extranjero, ha actuado en el Festival de Salzburgo, Liceu de Barcelona, Festival de Dresde, la Welsh National Opera, en el Festival Mozart de A Coruña, la Royal Philharmonic, la Munchener Kammerorchester, la Philharmonie de Múnich, el Festival de Edimburgo, el Festival de Estrasburgo, el Festival de Canarias, el Festival de Primavera de Lugano, el Festival de Wexford, la Konzerthaus de Viena, el Theater an der Wien, el Festival de Aix-en-Provence, el Festival de Radio France en Montpellier, Lyon, Tokyo, Bruselas, Klagenfurt, Oporto, Colonia, Ópera de Graz, Staatsoper de Hamburgo, Tenerife, Festival de Verano de El Escorial, la Filarmónica de Tel Aviv, Teatro Colón de Buenos Aires, Teatro Real de Madrid etc.

Ha trabajado con importantes directores entre los cuales destacan Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt, Lu Jia, Daniele Gatti, López Cobos, Andras Schiff, Daniel Harding, Gianluigi Gelmetti, Carlo Rizzi, Jonathan Web, Rinaldo Alessandrini, Gianandrea Noseda, Corrado Rovaris, Víctor Pablo Pérez, Alain Lombard, Jordi Savall, Alberto Zedda, Bruno Campanella, Fabio Luisi, Marcello Viotti, Michele Mariotti, Zubin Mehta o Ken Nagano.

En 2006, obtiene el Premio Abbiati, prestigioso reconocimiento de la crítica italiana que ha querido reconocer su intepretación mozartiana.

Entre sus próximos compromisos podemos destacar *El barbero de Sevilla* en Turín, Firenze y Roma, *Stabat Mater* en Tel Aviv, *Don Giovanni* en Menorca, Hamburgo, Bari y en Valencia dirigido por Zubin Mehta, *Cenerentola* en Pequino, *Sonnambula* (Liceu de Barcelona), *La Bohème* en Turín e *I Puritani* en Japón.

Nacido en Arco (Trento) se diplomó en el Conservatorio de Bolzano bajo la guía de Vito Maria Brunetti. En 1993 dubuta con *I Quattro Rusteghi*, en el Aslico de Milán, en 1995 vence el concurso Adriano Belli de Spoleto, en 1996 el Premio Musica Riva y en 1997 el concurso televisivo Vincerò.

En Italia, ha cantado en el Teatro alla Scala de Milán, Comunale de Firenze, Massimo de Palermo, Fenice de Venezia, Festival Rossini de Pesaro, Comunale de Bologna, Carlo Felice de Genova, Teatro Lirico de Cagliari, San Carlo de Napoli, Regio de Turín, Verdi de Trieste, Comunale de Ferrara, Settimane Musicali de Stresa, Reggio Emilia, Trento, Bolzano, Filarmonico de Verona,



Olimpico de Vicenza y en la prestigiosa Accademia di Santa Cecilia en Roma.

En el extranjero, ha actuado en el Festival de Salzburgo, Liceu de Barcelona, Festival de Dresde, la Welsh National Opera, en el Festival Mozart de A Coruña, la Royal Philharmonic, la Munchener Kammerorchester, la Philharmonie de Múnich, el Festival de Edimburgo, el Festival de Estrasburgo, el Festival de Canarias, el Festival de Primavera de Lugano, el Festival de Wexford, la Konzerthaus de Viena, el Theater an der Wien, el Festival de Aix-en-Provence, el Festival de Radio France en Montpellier, Lyon, Tokyo, Bruselas, Klagenfurt, Oporto, Colonia, Ópera de Graz, Staatsoper de Hamburgo, Tenerife, Festival de Verano de El Escorial, la Filarmónica de Tel Aviv, Teatro Colón de Buenos Aires, Teatro Real de Madrid etc.

Ha trabajado con importantes directores entre los cuales destacan Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt, Lu Jia, Daniele Gatti, López Cobos, Andras Schiff, Daniel Harding, Gianluigi Gelmetti, Carlo Rizzi, Jonathan Web, Rinaldo Alessandrini, Gianandrea Noseda, Corrado Rovaris, Víctor Pablo Pérez, Alain Lombard, Jordi Savall, Alberto Zedda, Bruno Campanella, Fabio Luisi, Marcello Viotti, Michele Mariotti, Zubin Mehta o Ken Nagano.

En 2006, obtiene el Premio Abbiati, prestigioso reconocimiento de la crítica italiana que ha querido reconocer su interpretación mozartiana.

Entre sus próximos compromisos podemos destacar El barbero de Sevilla en Turin, Firenze y Roma, Stabat Mater en Tel Aviv, Don Giovanni en Menorca, Hamburgo, Bari y en Valencia dirigido por Zubin Mehta, Ceneren-

tola en Pequino, Sonnambula (Liceu de Barcelona), La Bohème en Turín e I Puritani en Japón.



MARÍA LUEIRO GARCÍA

soprano/soprano

Inicio los estudios de canto con el tenor Pablo Carballido en la Escuela de Música de A Coruña. Como miembro del Coro Cantabile participa en diversas representaciones operísticas de *Tosca* y *La Bohème* (Puccini), *Carmen* (Bizet), *Otello* (Verdi), *Parsifal* (Wagner), con la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Orquesta Sinfónica de Galicia y la Royal Liverpool Philharmonic, bajo la dirección de maestros como Kemahl Khan, Antonello Allemandi, Vasily Petrenko y Miguel Ángel Gómez Martínez.

Siempre junto al Coro Cantabile, dirigido por el maestro Pablo Carballido, interpreta el personaje de Belinda del *Dido* y *Eneas* de Purcell en el Teatro García Barbón



de Vigo, Teatro Colón de A Coruña y Teatro Jofre de Ferrol. En el repertorio sacro interpreta el *Magnificat RV 611*, el *Gloria RV 589* y el *Beatus Vir RV 598* de Vivaldi.

En 2009 ofrece diversos conciertos con el World Youth Choir en Alemania, Belgica, Holanda y Francia bajo la dirección de Ana María Raga y Johan Duijck.

En 2014 interpreta la parte de soprano solista de las *Vesperae solennes de confessoro K 339* de Mozart con la orquesta y coro Senzaspine de Bolonia dirigidos por Matteo Parmeggiani. Con el conjunto Accademia dei Galanti interpreta la misa a doce voces *L'homme armé* de Carissimi en la iglesia de San Vittore di Varese. Con el grupo Inunum Ensemble interpreta un programa de música de Machaut en el santuario de Feltre.

Participa en distintos seminarios de canto con maestros como Martin W ölfel, Kevin Smith, W erner Pfaff, Ghislene Morgan, Edith Contreras, David Azurza, Ana Otxoa y Mirko Guadagnini y Alberto Zedda.

En la temporada 2014-2015 canta como solista de la Cappella di San Marco de Venecia y estudia canto con Sara Mingardo en el Conservatorio Benedetto Marcello de Venecia.

Entre sus próximos proyectos destaca su participación en *La flauta mágica* en el papel de Genio.

Inicio los estudios de canto con el tenor Pablo Carballido en la Escuela de Música de A Coruña. Como miembro del Coro Cantabile participa en diversas representaciones operísticas de *Tosca* y *La Bohème* (Puccini), *Carmen* (Bizet), *Otello* (Verdi), *Parsifal* (Wagner), con la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, Orquesta Sinfónica de Galicia y la Royal Liverpool Philharmonic, bajo la dirección de maestros como Kemahl Khan, Antonello Allemandi, Vasily Petrenko y Miguel Ángel Gómez Martínez.

Siempre junto al Coro Cantabile, dirigido por el maestro Pablo Carballido, interpreta el personaje de Belinda del *Dido* y *Eneas* de Purcell en el Teatro García Barbón de Vigo, Teatro Colón de A Coruña y Teatro Jofre de Ferrol. En el repertorio sacro interpreta el *Magnificat RV 611*, el *Gloria RV 589* y el *Beatus Vir RV 598* de Vivaldi.

En 2009 ofrece diversos conciertos con el World Youth Choir en Alemania, Belgica, Holanda y Francia bajo la dirección de Ana María Raga y Johan Duijck.

En 2014 interpreta la parte de soprano solista de las *Vesperae solennes de confessoro K 339* de Mozart con la orquesta y coro Senzaspine de Bolonia dirigidos por Matteo Parmeggiani. Con el conjunto Accademia dei Galanti interpreta la misa a doce voces *L'homme armé* de Carissimi en la iglesia de San Vittore di Varese. Con el grupo Inunum Ensemble interpreta un programa de música de Machaut en el santuario de Feltre.

Participa en distintos seminarios de canto con maestros como Martin W ölfel, Kevin Smith, W erner Pfaff,



Ghislene Morgan, Edith Contreras, David Azurza, Ana Otxoa y Mirko Guadagnini y Alberto Zedda.

En la temporada 2014-2015 canta como solista de la Cappella di San Marco de Venecia y estudia canto con Sara Mingardo en el Conservatorio Benedetto Marcello de Venecia.

Entre sus próximos proyectos destaca su participación en La flauta mágica en el papel de Genio.



FLOOR VAN DER SLUIS

mezzosoprano/mezzosoprano

La mezzosoprano alemana Floor van der Sluis (1990) cantó su primera ópera en la Ópera Nacional en Ámsterdam a los 16 años, con el papel de Barbarina en *Las bodas de Fígaro* de Mozart con Luca Pisaroni y Danielle Deniese en los

papeles principales y con la Orquesta Nederlands Kamerorkest bajo la dirección de Ingo Metzmacher. Tras este comienzo, Floor fue invitada a volver a cantar en la DNO: en 2007 cantó un pequeño papel de Das Kind en la ópera *Die Gezeichneten* de F. Schrecker con la Koninklijk Concertgebouw Orkest; en 2008 cantó otra vez el papel de Barbarina, esta vez bajo la dirección de Constantinos Carydis. Ya en 2011 fue una de las seis sacerdotisas en la ópera *Iphigénie en Tauride* de Gluck, trabajando muy estrechamente con la soprano Mireille Delunsch y con Les Musiciens du Louvre bajo la dirección de Marc Minkowski.

Floor ha sido solista en producciones y conciertos de Studio 32 en Utrecht durante muchos años. En 2014 interpretó el papel de Mari en *Porgy and Bess* de Gershwin con la Philips Symfonie Orkest y el Philips Philharmonisch Koor bajo la dirección de Jules van Hessen. Los conciertos tuvieron lugar en el Concertgebouw en Ámsterdam así como en el Vredenburg en Utrecht y el Muziekgebouw en Eindhoven. Con Studio 32 Floor también cantó el papel de Cherubino en la producción *Las bodas de Fígaro* en el Grachtenfestival de Ámsterdam.

Floor actúa como solista de oratorio en conciertos en los Países Bajos. Además ha cantado el *El Mesías* de Haendel, el *Requiem* de Mozart, el *Weihnachts Oratorium* de Bach y el *Stabat Mater* de Jenkins.

Floor terminó sus estudios en el Conservatorio en Uthecht con el profesor Henny Diemer y actualmente está finalizando un máster de música en la misma institución. Ha recibido clases magistrales de Alberto Zedda, Ann Murray, Rudolf Jansen y Ed Spanjaard.



La mezzosoprano alemana Floor van der Sluis (1990) cantó su primera ópera en la Ópera Nacional en Ámsterdam a los 16 años, con el papel de Barbarina en *Las bodas de Fígaro* de Mozart con Luca Pisaroni y Danielle Deniese en los papeles principales y con la Orquesta Nederlands Kamerorkest bajo la dirección de Ingo Metzmacher. Tras este comienzo, Floor fue invitada a volver a cantar en la DNO: en 2007 cantó un pequeño papel de Das Kind en la ópera *Die Gezeichneten* de F. Schrecker con la Koninklijk Concertgebouw Orkest; en 2008 cantó otra vez el papel de Barbarina, esta vez bajo la dirección de Constantinos Carydis. Ya en 2011 fue una de las seis sacerdotisas en la ópera *Iphigénie en Tauride* de Gluck, trabajando muy estrechamente con la soprano Mireille Delunsch y con Les Musiciens du Louvre bajo la dirección de Marc Minkowski.

Floor ha sido solista en producciones y conciertos de Studio 32 en Utrecht durante muchos años. En 2014 interpretó el papel de Mari en *Porgy and Bess* de Gershwin con la Philips Symfonie Orkest y el Philips Philharmonisch Koor bajo la dirección de Jules van Hessen. Los conciertos tuvieron lugar en el Concertgebouw en Ámsterdam así como en el Vredenburg en Utrecht y el Muziekgebouw en Eindhoven. Con Studio 32 Floor también cantó el papel de Cherubino en la producción *Las bodas de Fígaro* en el Grachtenfestival de Ámsterdam.

Floor actúa como solista de oratorio en conciertos en los Países Bajos. Además ha cantado el *El Mesías* de Haendel, el *Requiem* de Mozart, el *Weihnachts Oratorium* de Bach y el *Stabat Mater* de Jenkins.

Floor terminó sus estudios en el Conservatorio en Uthecht con el profesor Henny Diemer y actualmente está finalizando un máster de música en la misma institución. Ha recibido clases magistrales de Alberto Zedda, Ann Murray, Rudolf Jansen y Ed Spanjaard.



DIEGO NEIRA SINDE

tenor/tenor

Nacido en Santiago de Compostela en 1982, obtuvo el título de grado superior de canto con mención de honor en el Conservatorio Superior de Música de A Coruña con el profesor Antón de Santiago.

Es licenciado en historia del arte por la Universidad de Santiago de Compostela con las especialidades de

historia de arte antiguo y medieval así como historia de la música.

Asiste habitualmente a cursos de formación e interpretación, de manos de maestros como Alberto Zedda, Martin Wölfel, Owen Rees, Peter Philips y repertoristas como Markus Fohr, Viviana Ciavorella y Julio Alexis Muñoz entre otros.

Destacan sus papeles como solista en programas del Renacimiento y Barroco, como son *Jephthe*, de Carissimi, *Vespers a la Beata Virgine* de Claudio Monteverdi, *Membra Jesu Nostri* de Buxtehude y *El Mesías*, de Haendel. Así mismo es protagonista en óperas como *Bastian y Bastiana* de Mozart, y *La historia del soldado* de Stravinski. Realiza una gira por Francia y Estados Unidos con música de la Catedral de Santiago con el grupo Capela Compostelana, bajo la dirección de Miro Moreira.

Colabora con las dos grandes orquestas gallegas, con la Orquesta de la RTVE, la Stavanger Symfoniorkester y la Orquesta de la Comunidad de Madrid en programas sinfónico-corales, óperas y zarzuelas, entre las que destacan *La Dolores*, de Tomás Bretón, con la Real Filharmonía de Galicia.

Recientemente debutó como solista en Vigo con un recital de arias de ópera y zarzuela.

Es miembro de la Capela Compostelana y del Orfeón Terra A Nosa, asistente musical del Coro Universitario de Santiago de Compostela y colabora habitualmente con el Coro de la Comunidad de Madrid.

Nacido en Santiago de Compostela en 1982, obtuvo el título de grado superior de canto con mención de honor en el Conservatorio Superior de Música de A Coruña con el profesor Antón de Santiago.

Es licenciado en historia del arte por la Universidad de Santiago de Compostela con las especialidades de historia de arte antiguo y medieval así como historia de la música.

Asiste habitualmente a cursos de formación e interpretación, de manos de maestros como Alberto Zedda, Martin Wölfel, Owen Rees, Peter Philips y repertoristas como Markus Fohr, Viviana Ciavorella y Julio Alexis Muñoz entre otros.

Destacan sus papeles como solista en programas del Renacimiento y Barroco, como son *Jephthe*, de Carissimi, *Vespers a la Beata Virgine* de Claudio Monteverdi, *Membra Jesu Nostri* de Buxtehude y *El Mesías*, de Haendel. Así mismo es protagonista en óperas como *Bastian y Bastiana* de Mozart, y *La historia del soldado* de Stravinski. Realiza una gira por Francia y Estados Unidos con música de la Catedral de Santiago con el grupo Capela Compostelana, bajo la dirección de Miro Moreira.

Colabora con las dos grandes orquestas gallegas, con la Orquesta de la RTVE, la Stavanger Symfoniorkester y la Orquesta de la Comunidad de Madrid en programas sinfónico-corales, óperas y zarzuelas, entre las que destacan *La Dolores*, de Tomás Bretón, con la Real Filharmonía de Galicia.

Recientemente debutó como solista en Vigo con un recital de arias de ópera y zarzuela.

Es miembro de la Capela Compostelana y del Orfeón Terra A Nosa, asistente musical del Coro Universitario de Santiago de Compostela y colabora habitualmente con el Coro de la Comunidad de Madrid.



CORO DE LA SINFÓNICA DE GALICIA

El Coro de la OSG, fundado en el año 1998, dio su primer concierto el 21 de marzo del mismo año junto con la Escuela de Práctica Orquestal de la OSG y bajo la dirección de James Ross. El coro, que está integrado por más de setenta voces procedentes de toda Galicia, realiza desde su presentación una intensa actividad artística centrada en los repertorios sinfónico-coral, operístico y a capella.

Joan Company –vinculado al grupo desde su fundación y al que ha dirigido en conciertos *a capella*, con la Orquesta Sinfónica de Galicia y con la Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia– es su director artístico.

Su primera gira de conciertos fuera de la comunidad gallega le llevó al Auditorium de Palma de Mallorca y desde entonces ha participado en varias ediciones del Festival Mozart, en el Festival de Música de A Coruña, en los ciclos de conciertos Música en Compostela, O son das catedrais, Festival de Ópera da Coruña, Festival Internacional de Órgano Catedral de León y en diversos escenarios de A Coruña, Santiago, Lugo, Pontevedra, Vigo, Ferrol, Ourense, etc. Con la Joven Orquesta Nacional de España y bajo la dirección de C. Hogwood el Coro de la OSG actuó por primera vez en el Auditori de Barcelona. También actuó en el concierto inaugural de la temporada 2006-07 de la Orquesta Simfónica de Balears. A finales del 2003, el Coro

realizó su primera gira al extranjero, actuando en las catedrales de Oporto y Lisboa.

En su extenso y variado repertorio, además de la atención a la obra de los compositores gallegos, destaca su dedicación a la música sinfónico-coral (Mozart, Schubert, Haydn, Beethoven, Berlioz, Mahler –sinfonías nº 2, 3 y 8–, Mendelssohn, Vivaldi, Shostakóvich, Puccini, Fauré, Orff, Debussy, Britten, García Abril, Stravinski, etc.) y al género operístico (Mozart, Rossini, Donizetti, Chaikovski, Puccini, Verdi, Wagner) bajo la dirección de maestros de renombre internacional como, Jesús López Cobos, Víctor Pablo Pérez, Alberto Zedda, A. Ros Marbá, Josep Pons, Miguel Ángel Gómez Martínez o Fabio Biondi.

Los componentes del Coro de la OSG, además de tener la oportunidad de trabajar grandes obras del repertorio universal, reciben una formación vocal con profesores de reconocido prestigio. La creación de los Niños Cantores en 2000 y del Coro Joven en 2005 obedece a la intención de un proyecto pedagógico-coral más extenso, serio y con vistas a un futuro vocal y coral, importante no sólo para la OSG sino para toda Galicia.

Coro da OSG, fundado no ano 1998, deu o seu primeiro concerto o 21 de marzo do mesmo ano xunto coa Escola de Práctica Orquestral da OSG e baixo a dirección de James Ross. O coro, que está integrado por máis de setenta voces procedentes de toda Galicia, realiza desde a súa presentación unha intensa actividade artística centrada nos repertorios sinfónico-coral, operístico e *a capella*.

Joan Company –vinculado ao grupo desde a súa fundación e ao que dirixiu en concertos *a capella*, coa Orquesta Sinfónica de Galicia e coa Orquesta Nova da Sinfónica de Galicia– é o seu director artístico.

A súa primeira xira de concertos fóra da comunidade galega levouno ao Auditorium de Palma de Mallorca e desde aquela participou en varias edicións do Festival Mozart, no Festival de Música da Coruña, nos ciclos de concertos Música en Compostela, O son das catedrais, Festival de Ópera da Coruña, Festival Internacional de Órgano Catedral de León e en diversos escenarios da Coruña, Santiago, Lugo, Pontevedra, Vigo, Ferrol, Ourense, etc. Coa Joven Orquesta Nacional de España e baixo a dirección de C. Hogwood o Coro da OSG actuou por primeira vez no Auditori de Barcelona. Tamén actuou no concerto inaugural da temporada 2006-07 da Orquesta Simfónica de Balears. A finais do ano 2003, o Coro realizou a súa primeira xira ao estranxeiro, actuando nas catedrais do Porto e Lisboa.

No seu extenso e variado repertorio, ademais da atención á obra dos compositores galegos, salienta a súa dedicación á música sinfónico-coral (Mozart, Schubert, Haydn, Beethoven, Berlioz, Mahler –sinfonías nº 2, 3 e 8–, Mendelssohn, Vivaldi, Xostakóvich, Puccini, Fauré, Orff, Debussy, Britten, García Abril, Stravinski, etc.) e ao xénero operístico (Mozart, Rossini, Donizetti, Chaicovsqui, Puccini, Verdi, Wagner) baixo a dirección de mestres de renome internacional como, Jesús López Cobos, Víctor Pablo Pérez, Alberto Zedda, A. Ros Marbá, Josep Pons, Miguel Ángel Gómez Martínez ou Fabio Biondi.

Os compoñentes do Coro da OSG, ademais de teren a oportunidade de traballar grandes obras do repertorio universal, reciben unha formación vocal con profesores de recoñecido prestixio. A creación dos Nenos Cantores en 2000 e do Coro Novo en 2005 obedece á intención dun proxecto pedagógico-coral máis extenso, serio e con vistas a un futuro vocal e coral, importante non só para a OSG senón para toda Galicia.

JOAN COMPANYY

director/director

Joan Company (Sant Joan, Mallorca) es uno de los directores con más presencia en los más importantes circuitos corales de España. Entre otros, ha dirigido al Coro Nacional de España, Coro de Radio Televisión Española, Coro de la Comunidad de Madrid, Orfeón Donostiarra, Coro da Camera Italiano y también ha estrenado obras corales de J. Busto, A. Parera, J. Vila, J. L. Turina, etc., y sinfónico-corales de A. Martorell, J. Martorell y J. Valent.

Ha dirigido un extenso repertorio orquestal y sinfónico-coral con la Orquesta Sinfónica de Asturias, Orquesta de Cámara Reina Sofía, Orquesta Sinfónica de Baleares, Joven Orquesta Nacional de España (director asistente en la producción de *Atlántida* de Falla), Orquesta de la Universidad de Portland (Oregón, EUA), Orquesta Sinfónica de Galicia, Camerata Anxanum (Italia) y el Orpheon Consort de Viena entre otras. Además ha colaborado con directores, como: T. Pinnock, Víctor Pablo Pérez, Salvador Mas, Josep Pons, Franz Paul Decker, Alberto Zedda, Antoni Ros Marbà, Christopher Hogwood, Miguel Ángel Gómez Martínez, Krystof Penderecki, Jesús López Cobos, etc.

Desde 1999 es el director artístico del Coro de la OSG, con el que ha preparado un extenso repertorio sinfónico-coral, operístico y *a capella* (obras de Beethoven, Berlioz, Britten, Haydn, Mozart, Orff, Shostakóvich, Mendelssohn, Mahler, Stravinski; óperas de Mozart,

Donizetti, Puccini, Rossini, Chaikovsky, Verdi, Wagner) y, a la vez, ha iniciado la escuela coral con la creación de los Niños Cantores (2000) y del Coro Joven de la OSG (2005). Pero su faceta coral más reconocida es la de director-fundador de la Coral Universitat de les Illes Balears (1977), con la que ha conseguido importantes reconocimientos artísticos, tanto en las islas como en la península y en el extranjero: creación de diez coros filiales; premios en concursos corales (Tolosa, Atenas...); actuaciones en las principales salas de concierto españolas y en importantes festivales de Europa y América, de entre las que hay que destacar una gira por Italia —dirigiendo *El Mesías* de Haendel e interpretando polifonía religiosa española ante el Papa Benedicto XVI—; colaboraciones con importantes orquestas españolas y europeas; grabaciones discográficas etc. Licenciado en Historia General, estudió dirección coral con P. Cao, M. Cabero y O. Martorell. Profesor de música de Instituto (siendo el número 1 de su promoción, 1985). Actualmente, trabaja en la Universitat de les Illes Balears (UIB) como director de la Coral y de la Partituroteca y Centro de Documentación Musical de la UIB; es también fundador de los Cursos Internacionales de Música de la UIB (1977) y de las Colonias Musicales de Verano en las Baleares (1995). Ha publicado numerosos estudios y artículos sobre música y músicos de las Baleares en libros, enciclopedias y revistas especializadas.

Joan Company (Sant Joan, Mallorca) é un dos directores con máis presenza nos máis importantes circuitos corais de España. Entre outros, dirixiu o Coro Nacional de España, o Coro de Radio Televisión Española, o Coro da Comunidade de Madrid, o Orfeón Donostiarra, o Coro da Camera Ita-

liano e tamén estreou obras corais de J. Busto, A. Parera, J. Vila, J. L. Turina, etc., e sinfónico-corais de A. Martorell, J. Martorell e J. Valent.

Dirixiu un extenso repertorio orquestal e sinfónico-coral coa Orquesta Sinfónica de Asturias, a Orquesta de Cámara Reina Sofía, a Orquesta Sinfónica de Baleares, a Joven Orquesta Nacional de España (director asistente na produción de *Atlántida* de Falla), a Orquesta da Universidade de Portland (Oregón, EUA), a Orquesta Sinfónica de Galicia, a Camerata Anxanum (Italia) e o Orpheon Consort de Viena entre outras. Ademais colaborou con directores, como: T. Pinnock, Víctor Pablo Pérez, Salvador Mas, Josep Pons, Franz Paul Decker, Alberto Zedda, Antoni Ros Marbà, Christopher Hogwood, Miguel Ángel Gómez Martínez, Krystof Penderecki, Jesús López Cobos, etc.

Desde 1999 é o director artístico do Coro da OSG, co que preparou un extenso repertorio sinfónico-coral, operístico e *a capella* (obras de Beethoven, Berlioz, Britten, Haydn, Mozart, Orff, Xostacóvich, Mendelssohn, Mahler, Stravinski; óperas de Mozart, Donizetti, Puccini, Rossini, Chaicovsqui, Verdi, Wagner) e, aseme, iniciou a escola coral coa creación dos Nenos Cantores (2000) e do Coro Novo da OSG (2005). Pero a súa faceta coral máis recoñecida é a de director-fundador da Coral Universitat de les Illes Balears (1977), coa que conseguiu importantes recoñecementos artísticos, tanto nas illas coma na península e no estranxeiro: creación de dez coros filiais; premios en concursos corais (Tolosa, Atenas...); actuacións nas principais salas de concerto españolas e en importantes festivais de Europa e América, de entre as que hai que salientar

unha xira por Italia —dirixindo *O Mesías* de Haendel e interpretando polifonía relixiosa española ante o Papa Bieito XVI—; colaboracións con importantes orquestras españolas e europeas; gravacións discográficas etc. Licenciado en Historia Xeral, estudou dirección coral con P. Cao, M. Cabero e O. Martorell. Profesor de música de Instituto (sendo o número 1 da súa promoción, 1985). Actualmente, traballa na Universitat de les Illes Balears (UIB) como director da Coral e da Partituroteca e Centro de Documentación Musical da UIB; é tamén fundador dos Cursos Internacionais de Música da UIB (1977) e das Colonias Musicais de Verán nas Baleares (1995). Publicou numerosos estudos e artigos sobre música e músicos das Baleares en libros, enciclopedias e revistas especializadas.



ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA

Creada en 1992 por el Ayuntamiento de A Coruña, ciudad en cuyo Palacio de la Ópera tiene su sede, la Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG) es una de las agrupaciones orquestales de mayor proyección en España.

La OSG, cuyo director titular desde la temporada 2013-14 es Dima Slobodeniouk y Víctor Pablo Pérez su director honorario, ha sido orquesta residente del Festival Rossini de Pésaro de 2003 a 2005 y del Festival Mozart de A Coruña desde su creación en 1998. Además, ha realizado varias giras por Alemania y Austria y ofrecido conciertos en las mejores salas y ciclos de conciertos españoles. En 2007 realizó su primera gira por América del Sur, con conciertos en Chile, Argentina, Brasil, Uruguay y Montevideo y a finales de 2009 se presentó en la histórica sala del Musikverein de Viena.

La OSG cuenta habitualmente con solistas como Anne-Sophie Mutter, Maurizio Pollini, Krystian Zimerman, Gil Shaham, Sarah Chang, Grigory Sokolov, Leonidas Kavakos, Arcadi Volodos, Maria Joao Pires, F. P. Zimmermann, Mischa Maisky o Christian Lindberg entre otros. Con ella han cantado Alfredo Kraus, Teresa Berganza, Plácido Domingo, María Bayo, Ainhoa Arteta, Juan Diego Flórez, Simon Estes, Mirella Freni, Ann Murray, Amanda Roocroft, Ildar Abdrazakov, Hildegard Behrens, Eva Marton, Giuseppe Giacomini,

Philip Langridge, Carlos Chausson, Raúl Giménez, Isabel Rey, Carlos Álvarez, Ana María Sánchez o Giuseppe Sabbatini entre otros muchos, y siempre bajo la batuta de maestros como Lorin Maazel, Sir Neville Marriner, Michail Jurowski, Daniel Harding, Guennadi Rozdestvenski, Maurizio Pollini, James Judd, Jean-Pascal Tortelier, Stanislaw Skrowaczski, Libor Pesek, Peter Maag, Jesús López Cobos, Osmo Vänskä, Alberto Zedda, Emmanuel Krivine, Yoav Talmi, Raymond Leppard, Gabriel Chmura, Jean-Jacques Kantorow, Josep Pons, John Nelson, Gianandrea Noseda, Ron Goodwin o Manfred Honeck.

En su discografía para sellos como Deutsche Gramophon, Sony, EMI, DECCA, Koch, Naïve, BMG y Arts figuran nombres como los de Juan Diego Flórez, Kaori Muraji, Peter Maag, Antonio Meneses, Iván Martín, Manuel Barrueco —con quien ha sido nominada al Grammy 2007 por el mejor álbum clásico del año—, María Bayo, Plácido Domingo, Juan Pons o Ewa Podles entre otros.

Con más de 430.000 visitantes y más de 3.300.000 minutos reproducidos desde su canal de Youtube en 2014, la Orquesta Sinfónica de Galicia se ha establecido rápidamente como la orquesta más visitada de España en Internet. El éxito de su canal y las retransmisiones en *streaming HD* iniciadas en la presente temporada de conciertos le han valido la nominación al Classical: Next Innovation Award 2015.

La OSG ha sido premiada con la Medalla de Oro de la Real Academia Galega de Belas Artes y es Premio Cultura Galega da Música 2010.

La OSG está financiada por el Ayuntamiento de A Coruña, la Diputación de A Coruña y la Xunta de Galicia.

Creada en 1992 polo Concello da Coruña, cidade en cuxo Palacio da Ópera ten a súa sede, a Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG) é unha das agrupacións orquestrais de maior proxección en España.

A OSG, cuxo director titular desde a temporada 2013-14 é Dima Slobodeniouk e Víctor Pablo Pérez o seu director honorario, foi orquesta residente do Festival Rossini de Pésaro de 2003 a 2005 e do Festival Mozart da Coruña desde a súa creación en 1998. Ademais, realizou varias xiras por Alemaña e Austria e ofreceu concertos nas mellores salas e ciclos de concertos españois. En 2007 realizou a súa primeira xira por América do Sur, con concertos en Chile, Argentina, Brasil, Uruguai e Montevideo e a finais de 2009 presentouse na histórica sala do Musikverein de Viena.

A OSG conta habitualmente con solistas como Anne-Sophie Mutter, Maurizio Pollini, Krystian Zimerman, Gil Shaham, Sarah Chang, Grigory Sokolov, Leonidas Kavakos, Arcadi Volodos, Maria João Pires, F. P. Zimmermann, Mischa Maisky ou Christian Lindberg entre outros. Con ela cantaron Alfredo Kraus, Teresa Berganza, Plácido Domingo, María Bayo, Ainhoa Arteta, Juan Diego Flórez, Simon Estes, Mirella Freni, Ann Murray, Amanda Roocroft, Ildar Abdrazakov, Hildegard Behrens, Eva Marton, Giuseppe Giacomini, Philip Langridge, Carlos Chausson, Raúl Giménez, Isabel Rey, Carlos Álvarez, Ana María Sánchez ou Giuseppe Sabbatini entre outros moitos, e sempre baixo

a batuta de mestres como Lorin Maazel, Sir Neville Marriner, Michail Jurowski, Daniel Harding, Guennadi Rozdestvenski, Maurizio Pollini, James Judd, Jean-Pascal Tortelier, Stanislaw Skrowaczski, Libor Pesek, Peter Maag, Jesús López Cobos, Osmo Vänskä, Alberto Zedda, Emmanuel Krivine, Yoav Talmi, Raymond Leppard, Gabriel Chmura, Jean-Jacques Kantorow, Josep Pons, John Nelson, Gianandrea Noseda, Ron Goodwin ou Manfred Honeck.

Na súa discografía para selos como Deutsche Gramophon, Sony, EMI, DECCA, Koch, Naïve, BMG e Arts figuran nomes como os de Juan Diego Flórez, Kaori Muraji, Peter Maag, Antonio Meneses, Iván Martín, Manuel Barrueco —con quen foi proposta para o premio Grammy 2007 polo mellor álbum clásico do año—, María Bayo, Plácido Domingo, Juan Pons ou Ewa Podles entre outros.

Con máis de 430.000 visitantes e máis de 3.300.000 minutos reproducidos desde a súa canle de YouTube en 2014, a Orquesta Sinfónica de Galicia estableceuse rapidamente como a orquesta máis visitada de España na Internet. O éxito da súa canle e as retransmisiones en *streaming HD* iniciadas na presente temporada de concertos valéronlle a proposta para o premio Classical:Next Innovation Award 2015.

A OSG foi premiada coa Medalla de Ouro da Real Academia Galega de Belas Artes e é Premio Cultura Galega da Música 2010.

A OSG está financiada polo Concello da Coruña, a Deputación da Coruña e a Xunta de Galicia.

ALBERTO ZEDDA

director/director

Alberto Zedda nace en Milán, donde cursa estudios humanísticos y musicales que complementa en la Escuela de Paleografía Musical de Cremona.

En 1957 gana el Concurso Internacional de la RAI para directores de orquesta, hecho que le abre las puertas de importantes instituciones italianas (La Scala, Santa Cecilia, Maggio Musicale Fiorentino, RAI de Roma, Turín, Milán, Nápoles...) y extranjeras en Alemania, Holanda, Bélgica, Francia, España, Polonia, Rusia, Israel, USA, China, Japón etc.

Paralelamente desarrolla una gran actividad operística: Scala, San Carlo, La Fenice, Massimo de Palermo, Comunale de Bologna, Regio de Torino, Covent Garden, Marinski, Ópera de Viena, San Francisco, Los Ángeles, París, Helsinki, Bergen, Moscú, Berlín, Munich, Hamburgo, Amsterdam, Praga, Varsovia, Tel Aviv, Lisboa, Barcelona, Madrid, Sevilla, Oviedo, Bilbao, A Coruña etc.

Graba discos de música sinfónica, de cámara y ópera.

Ha enseñado práctica orquestal en el Conservatorio de Piacenza, filología musical aplicada en la Academia de Osimo e historia de la música en la Universidad de Urbino.

Dedica parte de su tiempo a la actividad musicológica, realizando ediciones críticas de óperas, oratorios y

cantatas, con particular atención a Rossini, la primera mitad del siglo XIX y el repertorio protobarroco.

Ha escrito *Divagazioni Rossiniane*, libro publicado en el 2012 por Ricordi, Milano que ha sido traducido al español y publicado en 2014 por Turner Música.

Fue miembro del Comité Editorial de la Fundación Rossini desde su creación; Director de repertorio italiano en la New York City Opera; director musical del Festival della Valle D'Itria de Martina Franca; asesor artístico del Rossini Opera Festival de Pésaro y del Festival Mozart de A Coruña; director artístico del Festival Barocco de Fano, del Teatro Carlo Felice de Génova y La Scala de Milán.

Actualmente es director artístico del Rossini Opera Festival de Pésaro y director de la Academia Rossiniana de Pésaro.

Alberto Zedda es *Grand'ufficiale «al merito»* de la Repubblica Italiana, miembro de *L'Ordre du «Merite Culturel»* de Polonia, presidente honorario de la Deutsche Rossini Gesellschaft, académico correspondiente de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, doctor honoris causa en *Scienze della comunicazione* por la Universidad de Macerata y profesor emérito de la Universidad de Osaka.

Alberto Zedda nace en Milán, donde cursa estudios humanísticos y musicales que complementa en la Escuela de Paleografía Musical de Cremona.

En 1957 gana el Concurso Internacional de la RAI para directores de orquesta, hecho que le abre las puertas de importantes instituciones italianas (La Scala, Santa Cecilia, Maggio Musicale Fiorentino, RAI de Roma, Turín, Milán, Nápoles...) y extranjeras en Alemania, Holanda, Bélgica, Francia, España, Polonia, Rusia, Israel, USA, China, Japón etc.

Paralelamente desarrolla una gran actividad operística: Scala, San Carlo, La Fenice, Massimo de Palermo, Comunale de Bologna, Regio de Torino, Covent Garden, Marinski, Ópera de Viena, San Francisco, Los Ángeles, París, Helsinki, Bergen, Moscú, Berlín, Munich, Hamburgo, Amsterdam, Praga, Varsovia, Tel Aviv, Lisboa, Barcelona, Madrid, Sevilla, Oviedo, Bilbao, A Coruña etc.

Graba discos de música sinfónica, de cámara y ópera.

Ha enseñado práctica orquestal en el Conservatorio de Piacenza, filología musical aplicada en la Academia de Osimo e historia de la música en la Universidad de Urbino.

Dedica parte de su tiempo a la actividad musicológica, realizando ediciones críticas de óperas, oratorios y cantatas, con particular atención a Rossini, la primera mitad del siglo XIX y el repertorio protobarroco.

Ha escrito *Divagazioni Rossiniane*, libro publicado en el 2012 por Ricordi, Milano que ha sido traducido al español y publicado en 2014 por Turner Música.

Fue miembro del Comité Editorial de la Fundación Rossini desde su creación; Director de repertorio italiano en la New York City Opera; director musical del

Festival della Valle D'Itria de Martina Franca; asesor artístico del Rossini Opera Festival de Pésaro y del Festival Mozart de A Coruña; director artístico del Festival Barocco de Fano, del Teatro Carlo Felice de Génova y La Scala de Milán.

Actualmente es director artístico del Rossini Opera Festival de Pésaro y director de la Academia Rossiniana de Pésaro.

Alberto Zedda es *Grand'ufficiale «al merito»* de la Repubblica Italiana, miembro de *L'Ordre du «Merite Culturel»* de Polonia, presidente honorario de la Deutsche Rossini Gesellschaft, académico correspondiente de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, doctor honoris causa en *Scienze della comunicazione* por la Universidad de Macerata y profesor emérito de la Universidad de Osaka.





CORO DE LA SINFÓNICA DE GALICIA

Joan Company
Director Artístico

José Luís Vázquez
Subdirector

Integrantes

PIANISTA
Alicia González

TÉCNICA VOCAL
Yolanda Montoussé

COORDINADORA

María García

SOPRANOS

Eugenia Aleksandrova
María Alkayali Freire
Ana Calvo Conchado
Teresa Cantalejo Vázquez

Feli Carballido Ponte
Bonnie Cooper
Iria María Fernández Haz
Eva Díaz González
Rosana Domínguez Rey
María García Sánchez
Teresa Guitián Alvarez
Xiana Insua Pardo
Nuria Leiro González
Rebeca Lemos González
Aixa Merino Díaz
M^a Luisa Pazos Freire
Ilduara Perianes Guitián
María Ponte García
Patricia Raso López
Sofía Rodríguez Fernández
Alba Romero Borrajo
Mar Santás Pérez
Alicia San Martín Alonso
Cristina Trevín González

ALTOS

M^a Teresa Ayerdi Larreta
Remedios Cruz Araujo
Elena Domínguez Rodríguez
Patricia Farto Ramos
Myriam Fernández Fernández
Sabela Girón Gesteira
Isabel Gómez Alonso
Laura González Puente
Puri López Quintela
M^a Luisa Novoa Santás
M^a Isabel Pérez Garrido

María Rivera Fraga
Lourdes Rodríguez Borrajo
Arabella Sánchez Mata
Adoración Sánchez Mata
Ludmila Sánchez Mata
Graciela Trevín González
Carmen Trillo Filgueira
Dinorah Valdés Díez
Sara Varela Prados
M^a Rosa Vázquez Vaamonde

TENORES

Francisco Javier Álvarez Mata
Sergio Añón Lijó
David Ferreiro Ferreiro
José Antonio García Mato
Cristian Losada Matías
Alvaro Miguélez Rouco
Joaquín Montes Couceiro
Daniel Mosquera Martínez
Javier Pérez Carrasco
José Angel Teijeiro Fraga
Jorge Trillo Valeiro
Carlos Valencia Hentschel
Eloy Vázquez Fontenla
Julio Vázquez Rodríguez
BAJOS

Oliver Acosta Vigo
Aitor Almaraz Sánchez
Miguel Alvarez Fernández
Jesús Barrio Valencia
Miguel Boga Vázquez

Carlos Cabrera Baladrón
Jesús Javier Celemín Santos
Vicente Couceiro Bueno
Ubaldo Fernández Gómez
Angel Fuentes González
Daniel García Artés
Juan José Gordillo Campelo
José Antonio Ladrón Reguero
Raúl Muñoz García
Vicente Muñoz Hermida
Miguel Neira Boga
Juan Pérez Gómez
Gonzalo Picado Bellas
José Ramón Rodríguez Castellanos
Fabio Valiño San Martín
José Luís Vázquez López



ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA

Dima Slobodeniouk
Director titular

Víctor Pablo Pérez
Director honorario

Integrantes

VIOLINES I

Massimo Spadano****
Ludwig Dürichen****

Vladimir Prjevalski****
Ruslan Asanov
Iana Antonyan
Caroline Bournaud
Gabriel Bussi
Carolina M^a Cygan Witoslawska
Dominica Malec
Dorothea Nicholas
Benjamin Smith
Mihai Andrei Tanasescu Kadar
Stefan Utanu
Florian Vlashi
Roman Wojtowicz

VIOLINES II

Fumika Yamamura***
Adrián Linares Reyes***
Daniel Chirilov*
Gertraud Brilmayer
Lylia Chirilov
Marcelo González Kriguer
Deborah Hamburger
Enrique Iglesias Precedo
Helle Karlsson
Gregory Klass
Stefan Marinescu



Músicos invitados temporada 14-15

VIOLÍN

Beatriz Jara López

CONTRABAJO

Lamberto Nigro

PERCUSIÓN

Miguel Angel Martínez Martínez

Músicos invitados para este programa

VIOLÍN II

Angel Enrique Sánchez Marote

VIOLONCHELOS

Juan José Diez Seoane

OBOE

Ana Salgado Sabariz*

TROMPETA

Nicolau Rodríguez López*

PERCUSIÓN

M^a Isabel Diego Calviño

PIANO

Ludmila Orlova***

VIOLAS

Eugenia Petrova***
Francisco Miguens Regozo***
Andrei Kevorkov*
Raymond Arteaga Morales
Alison Dalglish
Despina Ionescu
Jeffrey Johnson
Jozef Kramar
Luigi Mazzucato
Karen Poghosyan
Wladimir Rosinskij

VIOLONCHELOS

David Etheve***
Rouslana Prokopenko***
Gabriel Tanasescu*
Berthold Hamburger
Scott Hardy
Vladimir Litvikh
Florence Ronfort
Ramón Solsona Massana

CONTRABAJO

Diego Zecharies***
Todd Williamson***
Jose F. Rodrigues Alexandre*
Mario J. Alexandre Rodrigues
Douglas Gwynn
Serguei Rechetilov

FLAUTAS

Claudia Walker***
M^a José Ortuño Benito**
Juan Ibáñez Briz*

OBOES

Casey Hill***
David Villa Escribano**
Scott MacLeod*

CLARINETES

Juan Antonio Ferrer Cerveró***
Iván Marín García**
Pere Anguera Camós*

FAGOTES

Steve Harriswangler***
Mary Ellen Harriswangler**
Manuel Alejandro Salgueiro García*

TROMPAS

David Bushnell***
José Luis Sogorb Jover***
Nicolás Gómez Naval**
Manuel Moya Canós*
Amy Schimmelman*

TROMPETAS

John Aigi Hurn***
Michael Halpern*
Thomas Purdie**
TROMBONES
Jon Etterbeek***
Eyvind Sommerfelt*
Petur Eiriksson***

TUBA

Jesper Boile Nielsen***

PERCUSIÓN

José A. Trigueros Segarra***
José Belmonte Monar**
Alejandro Sanz Redondo*

ARPA

Celine Landelle***

JUNTA DIRECTIVA DE AMIGOS DE LA ÓPERA DE A CORUÑA

Presidenta
Natalia Lamas Vázquez
Secretaria
Ana Vasco del Castillo
Tesorera
Carmen Granados Cabezas
Vocales
Luis Loureiro Ínsua
José M. Fuciños Sendín

EQUIPO TÉCNICO

Administrativa
Ana Isabel Díaz Loureiro
Coordinador de producción
Raúl Asenjo
Coordinador técnico
Augusto Botana
Maestro repetidor
Borja Mariño

Director Artístico de la Temporada Lírica de A Coruña
César Wonenburger

La Asociación Amigos de la Ópera de A Coruña es miembro de
www.amigosoperacoruna.org - <https://www.facebook.com/Amigosoperacoruna>



CONSORCIO PARA LA PROMOCIÓN DE LA MÚSICA

EQUIPO TÉCNICO Y ADMINISTRATIVO

Presidente
Carlos Negreira Souto
Gerente
Andrés Lacasa Nikiforov

Secretario-interventor
Juan José de Ozámiz Lestón
Jefa de gestión económica
María Salgado Porto
Coordinadora general
Ángeles Cucarella López
Jefe de producción
José Manuel Queijo
Jefe de prensa y comunicación
Javier Vizoso
Contable
Alberto García Buño

Archivo musical
Zita Tanasescu
Programas didácticos
Iván Portela López
Administración
José Antonio Anido Rodríguez
Margarita Fernández Nóvoa
Angelina Déniz García
Noelia Reboredo Secades
Gerencia y coordinación
Inmaculada Sánchez Canosa

Secretaría de producción
Nerea Varela
Prensa y comunicación
Lucía Sánchez Sanmartín
Regidores
José Manuel Ageitos Calvo
Daniel Rey Campaña
Auxiliar de regidor
José Rúa Lobo
Auxiliar de archivo
Diana Romero Vila

Próximos Conciertos/ Actividades

CICLO GRANDES CANTANTES

LIEDERABEND (Obras de Brahms, Wolf, Schubert, Berg y Shostakóvich)

MATTHIAS GOERNE, barítono

Alexander Schmalcz, piano

9 de junio. Teatro Rosalía (20h)

ÓPERAS

WOLFGANG AMADEUS MOZART

LA FLAUTA MÁGICA

Francisco Corujo, Carmen Romeu, María José Moreno, Borja Quiza

Orquesta y Coro de la Sinfónica de Galicia

Josep Pons, director musical

Producción del Gran Teatre del Liceu de Barcelona
Els Comediants

25 y 27 de junio, Palacio de la Ópera (20h)

ENTRADAS YA A LA VENTA A TRAVÉS
DEL SERVICIO DE VENTA DE ENTRADAS
DE //ABANCA
«entradas.abanca.com»

OTRAS VOCES, OTROS ÁMBITOS DE SICILIA A NÁPOLES

Pino de Vittorio, tenor

20 de junio

NUESTROS INTÉRPRETES

José Francisco Pardo, tenor

MÁS INFORMACIÓN
SOBRE LA TEMPORADA LÍRICA
www.amigosoperacoruna.org
www.sinfonicadegalicia.com

