

ROSSINI Y ESPAÑA

CICLO DE MIÉRCOLES
DEL 27 DE OCTUBRE AL 17 DE NOVIEMBRE DE 2021



ROSSINI Y ESPAÑA

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 27 DE OCTUBRE AL 17 DE NOVIEMBRE DE 2021

En paralelo a la representación de
La Cenerentola de Rossini en el Teatro Real

FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Rossini mantuvo durante toda su vida una íntima relación emotiva con España. Para empezar, algunas personas de su círculo más cercano eran españolas, como su mujer Isabel Colbran, su amigo Manuel García y su protector, el banquero Alejandro Aguado. A través de ellos pudo familiarizarse con la cultura musical española que él mismo llegó a conocer de primera mano cuando visitó Madrid en 1831. Este ciclo propone escuchar la obra rossiniana desde una perspectiva hispana, mostrando la influencia más o menos evidente que ejerció en su labor compositiva. La propuesta incluye la versión inédita en español de una canción de Rossini recientemente descubierta.

Fundación Juan March

*Por respeto a los demás asistentes, se ruega limitar el uso de los móviles
y no abandonar la sala durante el acto.*



ÍNDICE

7

ROSSINI Y ESPAÑA
Gian Giacomo Stiffoni

16

Miércoles, 27 de octubre
ISABEL COLBRAN, LA MUSA
Olga Syniakova, soprano
Orquesta Titular del Teatro Real
Lucía Marín, dirección

26

Miércoles, 3 de noviembre
MI LAGNERÒ TACENDO
Cristina Faus, soprano
José Antonio Domené, arpa

34

Miércoles, 10 de noviembre
LA AMISTAD CON MANUEL GARCÍA
Airam Hernández, tenor
Rubén Sánchez-Vieco, piano

44

Miércoles, 17 de noviembre
STABAT MATER, VERSIÓN DE MADRID
Carmen Romeu, soprano
Carol García, mezzosoprano
Alejandro del Cerro, tenor
Vicente Martínez, bajo-barítono
Coro RTVE
Josep Vila i Casañas, dirección

58

Bibliografía
Autor de las notas al programa

Rossini y España



Gian Giacomo Stiffoni

ROSSINI Y LA EVOLUCIÓN DE LA ÓPERA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

En las primeras décadas del siglo XIX (período también conocido como época de la Restauración), no hubo ningún compositor de ópera que alcanzase el prestigio, la riqueza, el éxito y la influencia artística de Gioachino Rossini. Sus contemporáneos lo tuvieron por el máximo compositor de su tiempo. Sus éxitos llevaron casi al olvido el mundo operístico enraizado en el siglo XVIII de compositores como Giovanni Paisiello y Domenico Cimarosa, y establecieron nuevos patrones – así como nuevas estructuras formales – para figuras centrales de la ópera italiana del siglo XIX como Bellini, Donizetti y Verdi.

La carrera operística relativamente breve de Rossini (1810-1829), contem-

poránea de la del último Beethoven y del recorrido compositivo de Schubert, representa, de hecho, todo un capítulo en la historia de la ópera italiana de la primera mitad del XIX. Marca al mismo tiempo el final de un mundo operístico y el punto de partida de otro nuevo del que, a su vez, señala el inicio y su meta casi definitiva. Con Rossini llegan a su final experiencias fundamentales de la ópera del XVIII como, por ejemplo, el protagonismo de los castrados. El primer triunfo internacional del compositor en el género serio, cuando contaba tan solo veinte años – *Tancredi* (1813), interpretada en el estreno veneciano por una contralto (mujer) – suena como el canto del cisne de todo un mundo sonoro, pese a que el papel del “primer hombre” encomendado a un registro femenino, mujer o castrado, se extinguirá progresivamente y perdurará todavía hasta compositores como Meyerbeer y Bellini. El catálogo rossiniano marca la sustitución de esta tipología vocal por la del tenor con tesitura muy aguda ya desde *Aureliano in Pamira* (1813), pero sobre todo con *Otello* (1816), una de

Gioachino Rossini, fotografiado por Étienne Carjat, 1865.

las obras maestras del periodo napolitano del compositor. La vinculación con el universo vocal del siglo XVIII es más que evidente.

Otro capítulo de la ópera del XVIII que Rossini lleva a su conclusión es, a poco más de un siglo de su nacimiento y a cincuenta años de su afirmación continental, el recorrido de la ópera cómica. Sus tres obras maestras, *L'italiana in Algeri* (1813), *Il barbiere di Siviglia* (1816; en origen *Almaviva o sia L'inutil precauzione*) y *La Cenerentola* (1817), representan la cima de la historia de un género que el siglo XIX no ignoró por completo, pero que sí relegó a una marginalidad cultural, como demuestra el escaso o nulo (como es el caso de Bellini) interés de autores como Mercadante, Pacini o Verdi, y la poca duración del rescate intentado por Donizetti.

Al mismo tiempo, Rossini representa igualmente bien el futuro de la ópera –tanto italiana como francesa– en el siglo XIX. La manera en que define las estructuras formales del melodrama constituye un paradigma normativo que caracterizará la ópera hasta la década de 1870 (incluido el Verdi más maduro), y que tampoco la evolución del gusto (y de los argumentos operísticos) de matiz romántico será capaz de eliminar del todo. El eje del sistema rossiniano fue la elaboración de un mecanismo formidable que no llegaría a ser teorizado de manera explícita, pero que resultará universalmente familiar para cualquier compositor de ópera, y que a mediados del siglo será descrito por el musicólogo y compositor Abramo Basevi como “*solita forma*” [forma habitual]. Un mecanismo aplicable a cualquier estructura, desde el aria hasta el “concertado” de final de acto, y al mis-

mo tiempo lo suficientemente flexible como para poder acoger variantes suficientemente eficaces sin caer nunca en la monotonía. Se trata de un mecanismo en cuatro partes:

1. *Scena* (introducción en recitativo y a veces con coro)
2. *Cantabile* (en los finales de acto: *Largo concertato*)
3. *Tempo di mezzo*
4. *Cabaletta* (en los finales: *Stretta*)

que en los conjuntos se amplía a cinco con el añadido de un *tempo d'attacco* entre la *scena* y el *cantabile*. Una estructura formal cuyo centro dramático es la contraposición entre momentos estáticos y dinámicos, contemplativos y activos, de expresión sentimental lánguida y de agilidad, y cuyo propósito es una progresión dramática de los personajes y de los acontecimientos. El mecanismo, formalizado por Rossini, satisface dos exigencias al mismo tiempo: la variedad musical y la dramática. El contraste en el carácter musical entre una sección y la siguiente surge siempre por una sólida motivación dramática (y aquí resulta clave la aportación cómplice del libretista), que justifica en cada momento la transición, a veces repentina, entre actitudes escénicas y expresivas opuestas.

Rossini utilizó estas organizaciones formales dentro de un marco amplio y perfectamente estructurado. La crítica rossiniana hace poco hincapié en este aspecto (como si en la ópera rossiniana estuviéramos asistiendo a una especie de popurrí de ideas musicales), sin tener presente la importancia que tenía para Rossini mantener unidas y coherentes las diferentes ideas musicales y dramáticas. Como ha afirmado justamente Carl Dahlhaus, al igual que la sonata exige

por parte del público la percepción de su forma, también la ópera debería pretender esta capacidad, y más aún la ópera de Rossini, que se basa en momentos escénicos fundados –aunque no siempre del todo– sobre “grandes formas”.

Rossini desplegará estas formas principalmente en sus óperas serias, sobre todo en las escritas para el Teatro San Carlo de Nápoles (dirigido en esos años por el famoso empresario Domenico Barbaja) entre 1815 y 1822: nueve títulos, desde *Elisabetta, regina d'Inghilterra* hasta *Zelmira*, pasando por obras clave como *Otello*, *Armida*, *Ermione* y *La donna del lago*, y donde participará como prima donna la española Isabel Colbran, con quien Rossini se casó en 1822, una de sus vinculaciones con España que analizaremos con detalle más adelante. En todas estas óperas, y en las que escribe para otros teatros italianos –aparte de las ya citadas óperas cómicas, *Il barbiere di Siviglia* y *La Cenerentola*, hay que mencionar entre los títulos más representativos *La gazza ladra* (Milán, 1817), *Eduardo e Cristina* (Venecia, 1819) y *Matilde di Shabran* (Roma, 1821)–, el eje es el *bel canto* de origen dieciochesco, patrimonio característico de la ópera italiana hasta el joven Verdi que se caracteriza por una escritura virtuosística que une agilidad pirotécnica, derivada del empleo de complejas figuras ornamentales en una tesitura normalmente aguda, y un lirismo lleno de una persuasiva expresividad patética. Aspectos todos ellos decantados por el famoso poeta italiano Giacomo Leopardi en su *Zibaldone*, en 1823, como “melodías distintísimas, evidéntísimas, notabilísimas y felicísimas”. Rossini aporta a esta tradición una doble contribución personal: por un lado, una

melodía formada por frases normalmente breves que oscilan entre un carácter patético y suave y una conducción de la voz llena de virtuosismo y, por otro, un marcado interés por el registro vocal central que se corresponde con el que era característico de los castrados del siglo XVIII. Así, encontramos un contralto grave en papeles masculinos o femeninos, una mezzosoprano para las protagonistas femeninas, y finalmente la voz de tenor muy agudo (importado de la tradición francesa del *haute-contre*) que origina una verdadera fiesta en las óperas napolitanas, donde a menudo aparecen tres tenores agudos, cada uno con características diferentes. Un marcado virtuosismo y un timbre andrógino configuran la vocalidad rossiniana, que da lugar a una forma de abstracción alejada de cualquier realismo y que es, al mismo tiempo, representación apolínea de una belleza ideal fundada sobre el encanto perturbador que se basa en una intachable pureza formal.

Esta abstracción que lleva a los famosos momentos de paroxismo musical tan característicos del teatro de Rossini (el cómico, pero también el serio), capaz de llevar al espectador a una sensación de puro vértigo que se autoalimenta gracias a los famosos *crescendi*, y donde adquiere también un papel fundamental la escritura orquestal del compositor. En efecto, el conjunto orquestal rossiniano tiene características casi sinfónicas, ya que el compositor emplea la orquesta moderna con sus más amplias posibilidades, como se puede apreciar en sus famosas oberturas (algunas monumentales, como las de *La Gazza ladra* y *Semiramide*, última ópera italiana del compositor) y en las últimas óperas del periodo francés.

Rossini concluye su recorrido como compositor de ópera en 1829 con el impresionante *Guillaume Tell* (una aportación fundamental al género, plenamente francés, de la *grand opéra*) y de forma misteriosa. Es muy probable que la repentina interrupción de la carrera de quien fue sin duda el máximo compositor de ópera de comienzos del siglo XIX se deba a diferentes factores: el cambio político-institucional originado por la Revolución de Julio y la caída de Carlos X, el alcance de un notable bienestar económico, un estado de salud precario, minado además por problemas de carácter psicológico, y, no menos importante, una distancia cada vez mayor del ambiente cultural romántico ya dominante, como le sucedió también al último Beethoven. El silencio teatral no marca para Rossini el cese de toda actividad musical. El compositor vivirá otros cuarenta años, hasta 1868, en los que se dedicará a escribir dos obras fundamentales del género sacro (el *Stabat Mater*, 1832-1841, y la *Petite messe solennelle*, 1863-1867) y una especie de diario privado representado por los *Péchés de vieillesse* (1857-1868): alrededor de 150 piezas de cámara que conforman un microcosmos donde se mezclan una inspiración de gran originalidad, un sentido del humor muy peculiar y una teatralidad nunca olvidada.

ROSSINI Y ESPAÑA. LA RECEPCIÓN DEL TEATRO ROSSINIANO EN BARCELONA Y MADRID

Algunas de las piezas escritas en la segunda parte de su vida –sobre todo el *Stabat Mater*–, además del éxito de sus óperas más famosas, y algunas amistades y relaciones personales, marcaron una

relación especial entre Rossini y España. Como se ha recordado al principio de este breve ensayo, la figura de Rossini marcó profundamente la vida teatral y musical europea durante la primera mitad del siglo XIX. Sus brillantes éxitos y la recepción entusiasta de su obra condicionaron de forma determinante la historia operística de España, especialmente desde 1815 hasta finales de los años treinta, y, sobre todo, en ciudades como Madrid y Barcelona.

En lo que se refiere a la introducción del repertorio rossiniano en la península, la primacía la ostenta, sin duda, Barcelona. Fue allí donde, el 29 de agosto de 1815 –tan solo dos años después de su estreno en Venecia–, se puso en escena, en el Teatre de la Santa Creu, *L'italiana in Algeri*. Se trató de una producción dirigida por el compositor italiano Pietro Generali, al frente de una compañía de cantantes italianos reclutados por el compositor Ramón Carnicer, enviado a Italia por la Sociedad de Accionistas con el fin de organizar temporadas de ópera basadas en los títulos más exitosos del momento. Hasta 1827, la Ciudad Condal ofrece a su público lo mejor del teatro de Rossini, y llega a ofrecer, tan solo un año después de su estreno absoluto, *La Cenerentola* (estrenada en Roma en 1817, llegó a Barcelona en 1818). En 1818 y en 1823 se estrenan hasta tres títulos por temporada –uno de ellos, en el primer año citado, es el famosísimo *Barbiere di Siviglia* dirigido por Carnicer, que escribe para esa ocasión una nueva obertura–, pero no hay año en que no haya una ópera de Rossini en el escenario. Entre 1830 y 1843 desciende su número, debido a que ya empiezan a representarse obras de otros compositores italianos como Bellini



Portada y primera página del manuscrito de la partitura orquestal de *La Cenerentola*. Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella (Nápoles).

y Donizetti, que representan la nueva oleada del melodrama romántico italiano. Sin embargo, Barcelona puede escuchar en estos años las últimas creaciones francesas del compositor en traducción italiana, como *Le Comte Ory* (1830), *Le siège de Corinthe* (1831), *Guillaume Tell* (1834)

y *Moïse et Pharaon* (1842, con el título de *Il nuovo Mosè*).

No menos éxito tuvo Rossini en Madrid en estos mismos años. No obstante, la introducción del teatro rossiniano fue algo más complicada en la capital. A causa de la prohibición de 1799 que impedía que

actuasen en los teatros madrileños cantantes y bailarines extranjeros –que se mantuvo vigente hasta 1821–, el repertorio operístico italiano fue interpretado en español y por cantantes españoles. Por este motivo, los primeros títulos rossinianos que vieron la luz en Madrid fueron escasos y traducidos al castellano, como es el caso de *La italiana en Argel* (1816), a la que siguieron *El turco en Italia* (1818) y *El engaño feliz* (1820).

Sin embargo, en 1821 la introducción de compañías italianas en Madrid desató una verdadera fiebre rossiniana. En 1822 y 1823 se contabilizaron hasta 158 representaciones de óperas del compositor de Pésaro, llegando a estrenarse durante el primer año hasta cinco títulos –casi todos ellos, a excepción de *La Cenerentola*, pertenecientes al repertorio serio–. Algo similar ocurrió también en 1826, cuando se presentaron al público madrileño cuatro óperas distintas, entre ellas, la interesantísima *Zelmira*, ya vista en Barcelona en 1824. El prestigio del que gozaba la ópera italiana encabezada en estos años por Rossini acabó además por reavivar una discusión entre críticos, gestores y músicos en torno a la función del teatro nacional, una diatriba que vio enfrentarse, por un lado, a los herederos de la perspectiva ilustrada, que aceptaban la presencia del teatro rossiniano en el contexto de una visión europeísta que buscaba la aparición de un teatro musical nacional construido a partir de las influencias de la producción musical europea y, por otro, el incipiente nacionalismo, que acusaba a la omnipresencia del italianismo musical de ser responsable de la incapacidad del mundo musical español para consolidar y desarrollar una producción totalmente autóctona.

ESPAÑA EN LA VIDA Y LA PRODUCCIÓN DE ROSSINI Y SUS AMISTADES ESPAÑOLAS

Un capítulo aparte, no menos importante, es el que se refiere a las relaciones personales que Rossini tuvo con España y con personalidades españolas. Sin duda, la más importante en su vida personal fue la relación profesional y sentimental, algo atormentada, con Isabel Colbran (1784-1845). La famosa cantante madrileña llegó a protagonizar diez óperas de Rossini entre 1815 y 1823 y, después de una larga relación clandestina, contrajo matrimonio con el compositor en 1822. La relación no duro mucho: en 1829, cuando Rossini viajó a París, conoció a la que sería su segunda esposa, Olympe Pélissier. El divorcio de Rossini y la Colbran se produjo en 1837; para entonces, la pareja llevaba ya mucho tiempo separada.

La Colbran poseía, además de una relevante presencia escénica –según la describió el escritor y libretista Giuseppe Carpani en 1822, después del estreno de *Zelmira* en Viena–, una voz sonora y redonda con un metal dulce, sobre todo en los registros medios y en los graves, pero al mismo tiempo tenía una capacidad inusual para la agilidad de fuerza. Estas características (que, según una descripción algo maligna de Stendhal, quedaron bastante mermadas en los últimos años de su carrera) dieron lugar a

*Manuel García en el papel de Otello
para la ópera de Rossini, por Langlumé.
Litografía, 1822.
Biblioteca Nacional de Francia (París).*



las heroínas inolvidables del mejor teatro rossiniano, como los personajes que dan el título a óperas como *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, *Armida*, *Ermione*, *Zelmira* y *Semiramide*, sin olvidar la Desdemona de *Otello* y la Elena de *La donna del lago*.

Otro cantante y compositor español, Manuel García (padre de la soprano María Malibran, que dominó la escena teatral italiana y europea en los años veinte y treinta con repertorio rossiniano) fue también esencial en la producción de Rossini, particularmente en la segunda década del siglo XIX. Además de interpretar uno de los dos tenores (Norfolk) en el estreno napolitano de *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, García asumió en 1816 el papel del Conde de Almaviva en el estreno del *Il barbiere di Siviglia* en el Teatro Argentina de Roma. Su refinadísima técnica de emisión, la gran agilidad en el registro agudo y la capacidad de utilizar el falsete dentro una vocalización siempre fluida, fueron determinantes para que Rossini creara unos personajes que han dejado una marca indeleble en la historia del canto lírico.

Rossini tuvo relaciones con muchos otros españoles gracias a los contactos de Colbran y García, como el ya citado Ramón Carnicer y los músicos liberales José Melchor Gomis y Santiago Masarnau (pianista y compositor), el primero exiliado en París desde los años treinta. No menos importante fue la relación que Rossini tuvo con el compositor y musicólogo Joaquín Espín y Guillén, que se casó con la hermana de Isabel Colbran. El vínculo familiar les ayudó ambos: a Rossini para ser introducido en el mundo musical madrileño de la época; a Guillén para adquirir prestigio en el mismo entorno gracias a su parentesco con el compositor

más famoso de Europa. Pero, sin duda, fue la amistad con el banquero sevillano Alejandro María Aguado la que tuvo una mayor repercusión en su producción musical. Principal mecenas del Théâtre Italien de París, dirigido durante una época por el propio Rossini, Aguado fue el artífice del único viaje del compositor en España a 1831. Durante el Carnaval de ese año, Rossini llegó a Madrid, donde fue homenajeado por la aristocracia y por el pueblo madrileños, visitó el Conservatorio y fue recibido por el rey Fernando VII.

La consecuencia más relevante de este viaje fue el encargo del *Stabat Mater* por parte del Comisario General Apostólico de la Santa Cruzada, Manuel Fernández Varela, amigo personal de Aguado. Rossini aceptó el reto, aunque estaba convencido de no poder superar el *Stabat Mater* de Pergolesi que había escuchado una vez en Nápoles. Al regresar a París, escribió solo seis de los números previstos, a causa de un ataque de lumbago, y encargó a Giovanni Tadolini que terminara la composición. La súplica de Rossini para que la obra se ejecutara solo de forma privada no fue atendida, y el *Stabat Mater* se interpretó bajo la dirección de Ramón Carnicer el Viernes Santo de 1833 en la iglesia de San Felipe el Real con cierta relevancia pública, como demuestran los artículos que la describieron en el *Correo* y en el *Diario Balear* de ese año.

La presencia de España en la obra de Rossini no es particularmente relevante en términos numéricos. Aparte del tema del *Il barbiere di Siviglia*, que presenta una más que evidente ambientación sevillana, o la presencia de España en los entresijos del argumento de *Bianca e Falliero* y *Matilde di Shabran*, se recuerda sobre todo

la presencia de algunos elementos del folclore musical ibérico (ritmos de danza, principalmente) en unas pocas piezas de cámara. Lo que sin duda resultó impactante fue, por el contrario, la influencia de Rossini dentro de la producción musical española del siglo XIX (como sucedió en mucha música europea de la misma

época), sobre todo en el nuevo género de la zarzuela, encabezado por Ramón Carnicer y su discípulo, Francisco Asenjo Barbieri; una cuestión que, por su amplitud y transcendencia, merecería un espacio mucho más extenso que este breve excursus sobre de las relaciones entre Rossini y España.

MIÉRCOLES 27 DE OCTUBRE DE 2021, 18:30

Isabel Colbran, la musa

ORQUESTA TITULAR DEL TEATRO REAL

Lucía Marín, dirección
Olga Syniakova, mezzosoprano



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sinfonía, de Le nozze di Figaro

Gioachino Rossini (1792-1868)

“Assisa a piè d’un salice... Deh, calma” (Desdemona), de Otello

Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826)

Obertura, de Los esclavos felices

Gioachino Rossini

“Eccomi al fine in Babilonia... Ah quel giorno” (Arsace), de Semiramide

Obertura, de La Cenerentola

“Giusto ciel, in tal periglio” (Anna), de Maometto II

Saverio Mercadante (1795-1870)

Obertura, de Il reggente

Gioachino Rossini

“Di tanti palpiti” (Tancredi), de Tancredi

Obertura, de Il barbiere di Siviglia

“Tanti affetti in tal momento... Fra il padre e fra l’amante” (Elena),
de La donna del lago

Concierto en colaboración con el Teatro Real.



Isabel Colbran, la musa

Gian Giacomo Stiffoni

Isabel Colbran –cuyo nombre se asocia de inmediato con Rossini por la relación musical y sentimental que mantuvo con el compositor– fue, sin duda alguna, la más importante y reconocida cantante de ópera durante las dos primeras décadas del siglo XIX. Nacida en Madrid el 28 de febrero de 1785, era hija de Teresa Ortola y de Juan Colbran, clarinetista y violinista en la Real Guardia de Corps y violinista de la Real Capilla. La educación musical de la joven, que ya desde niña destacaba por su talento, fue encomendada inicialmente a Francisco Javier Pareja, un violonchelista que trabajaba junto al padre en el Teatro de los Caños del Peral. Poco después, y a luz de sus dotes canoras, Isabel estudió con el *castrato* Carlo Marinelli, miembro de la compañía del Teatro de los Caños, y poco después con el famoso *castrato* Girolamo Crescentini durante el viaje de este último de ida y de vuelta a Portugal entre 1798 y 1803, cuando se encargó de la dirección artística del Teatro de São Carlos de Lisboa. En 1804, gracias a una pensión de la reina María Luisa, prosiguió sus estudios en

Francia, donde hizo sus primeras apariciones públicas, que se extendieron luego a Italia. Allí se hicieron evidentes de inmediato sus peculiares dotes vocales: una gran extensión de registro, que empezaba desde una tesitura de mezzosoprano para terminar en la tesitura más aguda, y una marcada propensión a un canto de coloratura de gran densidad basado en un virtuosismo muy acentuado. Estos aspectos encaminaron a la soprano exclusivamente al repertorio operístico serio, en el que debutó en 1808, en la Teatro alla Scala de Milán, con el *Coriolano* de Giuseppe Nicolini. Desde esa fecha y hasta 1824, año en que dejó los escenarios por un desgaste vocal muy marcado, Isabel Colbran cantó casi exclusivamente en los mayores teatros italianos, sobre todo en el San Carlo de Nápoles, donde actuó sin interrupción entre 1811 y 1822.

Durante esa década, Rossini escribió siete óperas serias para el coliseo napolitano, todas ellas pensadas para la voz de la soprano española, con quien que empezó también un romance que terminó en matrimonio en 1822. En



Retrato de Isabel Colbran, por Heinrich Schmidt (1740-1821). Óleo sobre lienzo, primera mitad del siglo XIX. Museo Teatrale all'Scala (Milán).

cada una de estas óperas –empezando por *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, de 1815–, la Colbran dejó patentes no solamente sus dotes vocales (que, sin embargo, por esa fecha ya empezaban a presentar señales de un inevitable declive), sino también su capacidad como actriz, de la que se sirvió Rossini para crear unos personajes inolvidables como, por ejemplo, el de Desdemona en el *Otello* de 1816. La canción del sauce “**Assisa a piè d'un salice**”, que suena en el tercer acto, define al personaje shakesperiano rodeada de un aura donde domina una sensación perenne de melancolía y presagio de muerte. El aria, introducida por un solo del arpa

que repite el tema cantado por el gondolero en la escena anterior, se divide en cuatro estrofas: cada una de ellas es una variación basada en la misma melodía; sin embargo, entre la tercera y la cuarta se produce una interrupción de carácter angustioso (como en Shakespeare, un ruido externo asusta a Desdemona, pero es solo el viento) que da paso a la cuarta estrofa, distinta a las anteriores, ya que no tiene un final y deja así el llanto interrumpido. La plegaria que sigue –“**Deh calma, o Ciel, nel sonno**”– es, por el contrario, un breve *largetto* escrito sobre una inflexión melódica de calado típicamente romántico que pasa entre varios instrumentos y que genera un efecto casi schubertiano.

Los aspectos románticos, sobre todo los referidos a la ambientación, son todavía más evidentes en *La donna del lago*, estrenada en 1819 e inspirada en el poema de Walter Scott *The Lady of the Lake*. En este caso, Rossini compone para el personaje de Elena, interpretado por Isabel Colbran, el aria “**Tanti affetti in tal momento**”, menos innovadora en comparación con la de Desdemona. Se trata, en efecto, de la habitual aria en dos partes y en forma de rondó con que terminan muchas de las óperas de Rossini, incluidas las de carácter cómico. A una sección en *cantabile* sigue, después de una breve intervención de coro y orquesta, otra en tiempo más rápido, que presenta un canto repleto de virtuosísimos, y donde la forma rondó permite que en cada copla se desplieguen cada vez más las coloraturas de la cantante.

Algo totalmente opuesto caracteriza la plegaria de Anna, “**Giusto ciel,**

in tal periglio”, presente en el primer acto de *Maometto Secondo* (Nápoles, 1820), donde el virtuosismo está totalmente ausente y lo que se expande es una melodía de gran belleza –acompañada por el arpa en el escenario– que termina, en su representación escénica, con una conmovedora intervención del coro. La amplitud de la frase musical, que parece abarcar un arco único de casi dieciocho compases –evitando la cadencia a propósito–, permite a la cantante un paréntesis de carácter lírico dentro de una obra en la que su papel exige casi siempre el despliegue de la coloratura.

Lo que sorprende a primera vista en *Semiramide* (última ópera que Rossini pensó para la voz de Isabel Colbran, estrenada en el Teatro La Fenice de Venecia en 1823) es el uso hiperbólico de la coloratura. Frecuente en muchas de las óperas escritas para Nápoles, adquiere aquí una función distinta: en las óperas para el San Carlo, la coloratura sirve ante todo para moldear la voz con el objetivo de crear personajes basados en matices de carácter íntimo y dramático. Por el contrario, en *Semiramide* –basada en la tragedia de Voltaire– su función es más bien ornamental. El ornamento, casi violento y en continuo movimiento, como en cierta arquitectura barroca, se sitúa en este título en directa relación con la esencia de esta ópera, que consiste en la grandiosidad: de aparato escénico, de estilos musicales utilizados y de duración. **“Eccomi al fine in Babilonia”** es un ejemplo claro de todo esto. Pensada para la entrada en escena del personaje de Arsace (interpretado en el estreno por la contralto Rosa

Mariani), el aria presenta una amplia introducción instrumental seguida por un largo recitativo que desemboca en un solo dividido en dos partes, una más lenta y otra más rápida, donde la voz parece recrearse –en un continuo diálogo con la orquesta (sobre todo en la segunda parte)– dentro de unos cada vez más difíciles, pero muy expresivos, virtuosismos.

Este tipo de escritura virtuosística lo encontramos también, aunque de forma bastante más reducida, en la cabaletta **“Di tanti palpiti”**, que forma parte del primer gran éxito de Rossini en el género de la ópera seria: *Tancredi*, estrenada en Venecia en 1813. De esta obra juvenil –inspirada otra vez en Voltaire, y donde encontramos todavía elementos musicales pertenecientes a la ópera del siglo XVIII–, “Di tanti palpiti” se convirtió en una de las piezas más famosas, destinada a quedar durante medio siglo como una de las melodías más cantadas en el mundo; de hecho, llegaría a ser parodiada por Wagner en el tercer acto de *Los maestros cantores de Núremberg*. En ella se hace patente la peculiar manera en que Rossini trata la voz y la orquesta, inspirada en un ideal basado en el clasicismo musical de Haydn y Mozart, donde la melodía se vincula estrictamente a la forma y a la que el compositor no renunciará nunca a lo largo de su carrera.

Se trata de una forma de componer en la que se basan también sus famosas oberturas, que, sobre todo en la fase inicial, se rigen, la mayoría de las veces, por el mismo esquema: un *allegro* en forma sonata sin la sección central de desarrollo, precedido por una introducción lenta (*adagio*



Primera página de la obertura de *Il barbiere di Siviglia*. Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella (Nápoles).

o *andante*). Una o varias melodías, siempre muy cautivadoras, constituyen la primera parte, mientras que la segunda desarrolla normalmente dos temas con ritmos impetuosos y con una orquestación ligera, hasta la llegada un tercero que da origen a los famosos *crescendi* que caracterizan la sección conclusiva de estas piezas rossinianas. Abrazan este esquema las dos famosas oberturas para las óperas romanas de 1816 y 1817, *Il barbiere di Siviglia* y *La Cenerentola*; la primera fue además utilizada anteriormente

por el compositor, con pocos cambios, como obertura para dos de sus óperas serias: *Aureliano in Palmira* (Milán, 1813) y *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Nápoles, 1815).

Las oberturas de Mozart, Arriaga y Mercadante que completan el programa del concierto se acercan al universo rossiniano por motivos diferentes. En la obertura de *Le nozze di Figaro* de Mozart es difícil encontrar elementos musicales que se aproximen a Rossini; ni siquiera el *crescendo* con que termina presenta rasgos similares a los fa-

mosos finales que cierran las escritas por el compositor de Pésaro. Sin embargo, ambos compositores se acercaron, de forma diferente, a la trilogía teatral de Fígaro ideada por Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (*Le barbier de Séville*, *Le mariage de Figaro*, *La mère coupable*), de la que surgirán, primero, la obra de Mozart y, más tarde, el *Barbiere* de Rossini.

Elementos “a la Rossini” más evidentes, junto a otros que recuerdan a Haydn, se encuentran, sin embargo, en la obertura de la ópera “semiseria” **Los esclavos felices**, escrita por el compositor vasco Juan Crisóstomo de Arriaga para el Teatro de Bilbao en 1820. En la pieza destaca sobre todo la sección B, que luce —después de una breve introducción en estilo más bien dieciochesco— un ritmo de calado muy rossiniano basado en un eficaz diálogo, a veces agradablemente cáustico, entre la sección de la cuerda y la de las maderas.

Indudablemente rossiniana es la obertura de Severio Mercadante para

Il reggente, estrenado en Trieste en 1843. Entre 1828 y 1831, Mercadante había trabajado asiduamente entre Portugal y España. En 1826 compuso una ópera expresamente para Madrid, *Idue Figaro*, que no llegaría a estrenarse hasta 1835 a causa de la censura y que solo recientemente ha sido recuperada por el famoso director italiano Riccardo Muti. *Il reggente* se basa en la misma historia de la que surgiría *Un ballo in maschera* de Verdi en 1859. La ópera es introducida por una pieza que, pese a haber sido escrita en pleno periodo romántico, dominado por la obra de Bellini y Donizetti, revela un tratamiento de la melodía y del ritmo que parece más cercano al estilo de Rossini. Este aspecto se plasma en la manera repetitiva en que se presentan las diferentes secciones, basadas todas ellas en diseños rítmicos muy pegadizos y que exhiben una escritura orquestal muy cercana a la manera humorística que caracteriza al compositor de Pésaro.

Orquesta Titular del Teatro Real

Fue fundada en 1903 por la mayoría de los componentes de la Sociedad de Conciertos —la primera orquesta sinfónica estable de España, creada por Francisco Asenjo Barbieri en 1866—, y se presentó en el Teatro Real de Madrid el 7 de febrero de 1904, dirigida por Alonso Cordelás. En 1905 se inició una fecunda colaboración con Enrique Fernández Arbós, que se prolongó durante tres décadas, en las que también ocuparon el podio figuras de la talla de Richard Strauss e Ígor Stravinski. Bajo la dirección de Arbós se definieron los objetivos básicos que debía marcarse la orquesta en todas sus actividades: renovación del repertorio, apoyo a la música y los músicos españoles y creación de nuevos públicos. Cien años después, esos tres criterios siguen siendo fundamentales.



Tras la muerte de Arbós, la titularidad de la orquesta fue ocupada por directores como Conrado del Campo, José María Franco, Enrique Jordá y Vicente Spiteri. En 1981, tras un acuerdo con el Ministerio de Cultura, pasó a ser la orquesta estable de todos los espectáculos del Teatro de la Zarzuela y se produce, asimismo, la recuperación de su actividad puramente sinfónica, campo en el que destaca el ciclo anual de conciertos en el Auditorio Nacional de Música.

Lucía Marín, *dirección*



Reconocida por el periódico *El País* como uno de los valores de la dirección de orquesta española, la crítica destaca su gesto, claro y seguro, y su excelencia en el lenguaje corporal, capaz de adentrar al público en el alma del compositor. Su amplia formación académica incluye un doctorado en Dirección de Orquesta por la Universidad de Kentucky, un máster en Dirección de Orquesta por la Universidad de Illinois, el título superior de Dirección de Orquesta en Musikene, y el título superior de piano en el Conservatorio Superior de Sevilla, todos finalizados con las máximas calificaciones. Tiene un extenso repertorio sinfónico y lírico, y a lo largo de su carrera ha dirigido orquestas en España, Italia, Portugal, Austria, Rumanía, China y Estados Unidos, entre las que destacan la Orquesta de Córdoba, la Sinfónica de Galicia, Radiotelevisión Española,

Principado de Asturias, Filarmónica de Málaga, de Gran Canaria, Las Palmas, UKSO Symphony Orchestra e ISU Symphony Orchestra. Tiene previsto dirigir la Orquesta de la Comunidad de Madrid, la Orquesta Nacional de España, la Orquesta Sinfónica de Euskadi y la Orquesta Titular del Teatro Real de Madrid. Ha sido galardonada con los premios de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla en 2006, el premio Andaluces del Futuro en 2009, y el premio Cultura Viva Artista Revelación en Música en 2017, entre otros.

Olga Syniakova, *soprano*



Ganadora en 2021 del primer premio del Concurso Alfredo Kraus y del segundo premio del Concurso “Viñas”, recibe en 2019 los premios especiales del público, de voz femenina y del jurado en el Concurso Internacional de Belcanto “Vincenzo Bellini”, así como el premio a la mejor mezzosoprano de la temporada 2018-19 del Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia. Es también ganadora del primer premio en el II Concurso de Canto “Compostela Lírica” de Santiago y del segundo premio en el II Concurso Nacional de Canto “Ciudad de Albacete”.

Desde 2019 estudia en la Cátedra de Canto “Alfredo Kraus” Fundación Ramón Areces de la Escuela Superior de Música Reina Sofía con el profesor Francisco Araiza. Ha recibido clases magistrales de Plácido Domingo, Javier Camarena, Mariella Devia, Jaume Aragall, Enedina Lloris, Eva Mei y Ryland Davies, entre otros. Nacida en Dnipró, Ucrania, estudia en el Conservatorio

Glinka de Dnipró y en el Centro de Perfeccionamiento del Palau de Les Arts de Valencia, donde canta en 2018 los papeles de destacadas óperas: Ernesto, en *Il mondo della luna*, de Haydn, la Segunda Dama en *Die Zauberflöte*, de Mozart, Laura en *Iolanta*, de Chaikovski, Alisa en *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti o Anfinomo en *Il ritorno d’Ulisse*, de Monteverdi, la cual fue dirigida por Fabio Biondi en la Elbphilharmonie de Hamburgo. Con Fabio Biondi y Europa Galante ha cantado la *Petite messe solennelle* de Rossini en el Palau de les Arts de Valencia y en el Musikfest Bremen. Ha interpretado *Orphée et Eurydice*, de Gluck (versión Berlioz) con la Real Filharmonía de Galicia, dirigida por Paul Daniel, en versión de concierto, y el rol de Fenena, de *Nabucco*, de Verdi, en la Ópera de Oviedo. Próximamente debuta en la Ópera de Seattle con Cherubino, de *Le nozze di Figaro*, de Mozart, y en Linz con el *Réquiem*, de Verdi.

Mi lagnerò tacendo

Cristina Faus, mezzosoprano
José Antonio Domené, arpa



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

I Isabel Colbran (1784-1845)
Già la notte s'avvicina

Gioachino Rossini (1792-1868)
Mi lagnerò tacendo (sobre una sola nota)
Mi lagnerò tacendo (bolero)
Mi lagnerò tacendo (sorzico)
Mi lagnerò tacendo (Il Risentimento)
Mi lagnerò tacendo (tirana alla Spagnola, "Rossinizzata")
Mi lagnerò tacendo (bolero)

Manuel García (1775-1832)
"Ah, che in van per me pietoso" (Constanza), de L'isola disabitata

II François-Joseph Naderman (1751-1835)
Fantasía y variaciones para arpa sola sobre la romanza
"Assisa a piè d'un salice" de Otello

Gioachino Rossini
"Assisa a piè d'un salice... Deh, calma" (Desdemona), de Otello

Andante moderato para arpa sola

Sonata para arpa sola

Andantino

Allegro brillante

Amori scendete (versión de Madrid)

Canzonetta spagnuola ("En medio a mis colores")

Mi lagnerò tacendo

Gian Giacomo Stiffoni

Las obras más interesantes de la fase final de la producción rossiniana son, sin duda, las composiciones de cámara para diferentes formaciones, entre los que figuran varias piezas para canto y piano o arpa. Tras su definitivo traslado a París en 1855, la actividad compositiva de Rossini recobró, después de varios años de inactividad, una continuidad antes desconocida. Esto se debió, sobre todo, a la mejoría de sus condiciones de salud, que en 1829 fueron una de las causas principales del cese de toda su actividad teatral. En los últimos doce años de su vida, el compositor empezó a escribir música con más ganas y dio a luz a un elevado número de composiciones –vocales, pianísticas e instrumentales– que él mismo ordenó en sus últimos meses de vida en catorce volúmenes titulados *Péchés de vieillesse* [Pecados de vejez].

Si el “pecado” puede ser visto como un error que se comete por voluntad propia o inconscientemente, la definición de “pecados de vejez” es indicativa de la ambigüedad y de la ironía que caracteriza estas páginas extremas de Rossini, creadas al margen de un mun-

do musical que, pese a celebrarlo como una de las personalidades más significativas del siglo, ya se había olvidado de sus éxitos juveniles. En la segunda mitad del XIX se salvaron del olvido solo *Il barbiere di Siviglia*, *Guillaume Tell* y el más reciente *Stabat Mater*. No es casualidad que el mismo Rossini minimizara en muchas ocasiones la importancia de sus últimas piezas de cámara: “Son garabatos, que escribo solo para mi diversión”, confesó en una carta de esos años al editor Ricordi. Su destino estuvo así reservado a un uso esencialmente privado, fuera de los mecanismos de la producción y del consumo musical de la época y, por lo tanto, estas piezas no fueron nunca publicadas en vida del compositor. El silencio creativo que Rossini mantenía desde hacía décadas se convirtió también en un silencio editorial.

De esta forma, solamente una pequeña parte de la sociedad parisina de la época tuvo la posibilidad de escuchar estas últimas creaciones musicales surgidas de la fantasía de su autor: los que participaban en los *samedi soirs*, veladas musicales que se

organizaban con cierta regularidad en la villa de Passy o en la casa de París del compositor, en la Rue de la Chaussée d’Antin. En estas ocasiones, como se ha evidenciado en muchos estudios sobre el compositor, Rossini hacía ostentación de su distancia de la sociedad industrial de la segunda mitad del siglo XIX, de ese mundo que mostraba fascinación por los trenes y el progreso, y de la que Rossini demostraba ser bien consciente, pero al mismo tiempo extremadamente crítico. Por esto, las piezas de los *Péchés de vieillesse* se caracterizan a menudo por el gusto por la paradoja: el autor ironiza sobre un mundo que ya veía alejado, pero también sobre el mito del artista romántico que él mismo representaba involuntariamente, y del que quería protegerse a la luz de la excesiva obsesividad de la que era objeto.

El ejemplo más eficaz de esta actitud lo encontramos en varias composiciones sueltas de Rossini, pero caracteriza sobre todo el *Album italiano* y *Musique anodine*, que son el primero y el decimotercer volumen de los *Péchés de vieillesse*. El segundo fue probablemente el primero compuesto por Rossini. En 1857 lo dedicó a su esposa Olympe Péliissier, con una dedicatoria en la que aludía a la prolongada enfermedad nerviosa que lo había recluso en los años anteriores. El álbum contiene la serie más homogénea de composiciones para voz y acompañamiento de cámara –seis versiones– que Rossini escribió a lo largo de su vida basadas en el texto de un aria – “**Mi lagnerò tacendo**” – presente el segundo acto de la ópera *Siroe*, con libreto de Pietro Metastasio, estre-



Pietro Metastasio, por Pietro Batoni.
Óleo sobre lienzo, 1770.

nada por primera vez en Venecia en 1726 con música de Leonardo Vinci. Se trata de un texto al que el compositor puso música en numerosas ocasiones a lo largo de los años del “silencio” que se abatió sobre su producción después del estreno de *Guillaume Tell*. Se solía afirmar que Rossini había puesto en música más de un centenar de versiones del texto metastasiano; en realidad, el número real no llega a más de cincuenta, y en muchas ocasiones se trata de diferentes versiones basadas en la misma idea musical. Las distintas versiones “básicas” (que finalmente no son más de veinte) son muy diferentes entre ellas por su ambientación expresiva, por su carácter compositivo

y por su significado semántico, ya que en varias ocasiones el texto es parcialmente modificado. Lo que las une es el tema del “quejarse en silencio”, una expresión en la que no es difícil ver analogías con la precoz retirada de Rossini de la actividad teatral y con la decisión de componer sin llegar a publicar sus composiciones. La alusión al “destino amargo” que aparece en el segundo verso del texto es además una evidente referencia tanto a la desaparición del mundo social e intelectual que había visto la afirmación del compositor de Pésaro, como a la rapidez de la desaparición de su música en los teatros después de su retiro. Finalmente, la elección de un texto antiguo de un autor venerado e idolatrado durante casi un siglo, pero rápidamente pasado de moda y vituperado por la crítica romántica, aflora como una punzante reafirmación de su vinculación con una época ya desaparecida pero siempre apreciada por el compositor de Pésaro.

Las piezas, que debido al significado del texto parecen vincularse con la “*dottrina degli affetti*” [doctrina de los afectos] de origen dieciochesco, presentan cada una un carácter diferente, ya sea este patético, irónico o dramático. De hecho, entre texto y música se establece una relación nunca demasiado estricta, sino sujeta a continuos deslizamientos semánticos que cristalizan en una escasa confianza hacia la relación precisa entre palabra y música, y que son en realidad el pretexto para utilizar elementos musicales diferentes sin que haya un vínculo demasiado marcado entre el significado y la expresión de un sentimiento específico. Otra manera con la que Rossini

ironiza, una vez más, con algunos de los elementos clave del Romanticismo.

Algunas de las versiones de “Mi lagnerò tacendo” presentan además elementos sacados del folclore hispano. Seis de ellas presentan un carácter de bolero que Rossini no utiliza en la forma canónica, sino a su manera y de forma que se adapte al texto metastasiano. Lo mismo hace con la versión basada en el baile tradicional vasco y navarro del zorzico. Elementos como el ritmo en 5/4 y un virtuosismo basado en trinos y escalas rápidas caracterizan la composición de Rossini, quien pudo conocer el baile gracias al músico José Juan Santesteban, al que conoció en Bolonia en 1844. También la “*Tirana alla spagnola*”, siempre sobre el texto de “Mi lagnerò tacendo” y perteneciente al *Álbum italiano* de los *Péchés de vieillesse*, contiene alusiones a una danza-canción española que se bailaba y cantaba en saraos con acompañamiento de guitarra o piano, y que fue utilizada varias veces también en las tonadillas escénicas del siglo XVIII e inicios del XIX.

La presencia de elementos españoles en las composiciones de cámara del compositor italiano no se limita solo a las versiones de “Mi lagnerò tacendo”; de hecho, se encuentra en otras ocasiones ya desde sus años napolitanos. Probablemente, la mayoría de ellos fueron sugeridos a Rossini por su primera esposa, Isabel Colbran –que, además de cantante, era compositora (como se puede apreciar en la barcarola “*Già la notte s’avvicina*” de 1824)–, o por el cantante Manuel García, primer intérprete de *Il barbiere di Siviglia*. La *Canzonetta Spagnuola* y *A Granada*

(esta última no está incluida en el programa) son dos ejemplos de esta influencia española. Compuesta en 1821 sobre texto de autor desconocido, la *Canzonetta* utiliza la misma melodía del aria “*Di che vedesti piangere*” de *Ermione*, estrenada en Nápoles en 1819 con la Colbran como intérprete principal. Rossini la utilizará además en una de sus versiones de “Mi lagnerò tacendo”. Cierta toque andaluz y de *crescendo* fandanguero, con la alternancia de modo mayor y menor, son elementos que suenan españoles, pero, al mismo tiempo, resultaron lo suficientemente exóticos para adecuarse perfectamente a la ambientación oriental de la ópera de 1819. Por su parte, *A Granada* debe su texto español a Ventura de la Vega (su versión original es en francés, a partir de un original de Émilien Pacini) y fue dedicada por Rossini a la reina Isabel II en 1861. Es ante todo el texto, que nos habla de una noche granadina de espera amorosa, el elemento que aporta aspectos ibéricos a la composición, así como el acompañamiento que a menudo recuerda la presencia de una guitarra. No presenta elementos españoles la canción *Beltà crudele* (“*Amori scendete propizi al mio core*”). Sin embargo, una de sus versiones fue probablemente escrita durante el viaje de Rossini a España en 1831 y fue hallada por José Subira en el Archivo

de la Casa de Alba. Es solo gracias a su transcripción que podemos apreciarla hoy en día, ya que el manuscrito original se perdió definitivamente en el bombardeo del Palacio de Liria durante la Guerra Civil.

El empleo del arpa como acompañamiento para a la serie de piezas descrita hasta ahora es una de las opciones junto al piano original. El instrumento fue utilizado varias veces por Rossini, bien dentro de sus óperas (como, por ejemplo, en el aria de Desdemona en el tercer acto de *Otello*), bien como solista. Además del *Andante moderato*, escrito en Florencia en 1853 para la condesa Rita Perozzi di Montecassiano, Rossini escribió también una *Sonata para arpa sola* en 1832, muy probablemente en la ciudad de Burdeos, como se puede apreciar en la dedicatoria “*À Cecile*” –casi seguramente del mismo Rossini– presente en el manuscrito conservado en la Rosenbloom Collection de la Carnegie-Mellon University. Parte del material temático de la sonata –formada por dos movimientos (“*Andantino*” y “*Allegro*”)– fue reutilizado por el compositor, algo muy habitual en su producción, en la segunda marcha de las tres que escribió en 1837 para el matrimonio del Duque de Orleans, así como en otras composiciones posteriores.

Cristina Faus, *mezzosoprano*



La crítica especializada destaca el excepcional color de la voz y el fraseo musical de la mezzosoprano valenciana Cristina Faus, quien desarrolla una intensa y exitosa carrera artística. Es invitada por las principales orquestas sinfónicas de España y por muchas del extranjero, como la Boston Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Toronto Philharmonic y Orchestra del Teatro La Fenice, bajo la batuta de directores de la talla de Frühbeck de Burgos, Juanjo Mena, López-Cobos, Ros-Marbà, García-Calvo, Ralf Weikert o Roberto Abbado. Ha participado en diversas ediciones del Festival Rossini de Pésaro, además de en giras por Japón y actuaciones en la Ópera de Colombia, Ópera Real de Muscat o Covent Garden. Su amplio repertorio sinfónico incluye obras de Händel, Buxtehude, Bach, Vivaldi, Pergolesi, Mozart, Rossini, Beethoven, Saint Saëns, Dvorak y Mahler, entre otros. Recientes y próximos compromisos incluyen *La muerte de Cleopatra* de Hector Berlioz,

la *Novena Sinfonía* de Beethoven, *El ocaso de los dioses* de Wagner, en Oviedo, *El barberillo de Lavapiés*, *Cecilia Valdés* y *Benamor* en el Teatro de la Zarzuela, *Semiramide*, de Rossini, en la Royal Opera House, *La vida breve* con la BBC Philharmonic, dirigida por Juanjo Mena, *Madama Butterfly*, de Puccini, en la Quincena Musical de San Sebastián y en el Auditorio de San Lorenzo de El Escorial, *Samson et Dalila*, de Saint-Saëns, en el Teatro Romano, *La dama de picas* de Chaikovski, en el Gran Teatre del Liceu y *Don Fernando el Emplazado*, de Valentín Zubiaurre, en el Teatro Real. Ha grabado para los sellos discográficos Deutsche Grammophon, NHK y Chandos.

José Antonio Domené, *arpa*



Es uno de los arpistas españoles más prominentes de su generación. Nacido en Alberca de las Torres (Murcia), se forma en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en la cátedra de M^a Rosa Calvo-Manzano y, posteriormente, en el Royal College of Music de Londres, bajo la dirección de Ieuan Jones. Fue ganador de la “RCM Harp Competition” y obtuvo el “Artist Diploma” bajo la dirección de Ieuan Jones y Rachel Masters (London Philharmonic Orchestra). Ganador desde sus primeros años de diferentes concursos como el “Arpa Plus”, el I Concurso Nacional Intercentros, el Concurso Internacional de la UFAM o el concurso permanente de Juventudes Musicales, ha colaborado con las orquestas españolas más destacadas dirigidas por maestros como Davis, González, Nielsen, Luisotti, Posada, Pons o Ros-Marbà. De entre las orquestas internacionales con las que ha colaborado destacan la Orquesta Filarmónica de Turingia (Alemania), la Orquesta Sinfónica de Massachusetts (Estados Unidos), la Orquesta del Teatro Regio de

Turín (Italia), la Orquesta Sinfónica de Oporto (Portugal), la Orquesta Filarmónica Eslovaca (Eslovaquia), la Orquesta Estatal de San Petersburgo (Rusia) o la Filarmónica dell’Opera Italiana Bruno Bartoletti (Italia). Ha recorrido España en diversas giras de conciertos tocando en las más importantes salas del país, incluyendo el Auditorio Nacional de Música, el Teatro Real y el Auditori de Barcelona. Ha interpretado los conciertos de Mozart, Debussy, Castelnuovo-Tedesco y Lencastre con diversas orquestas españolas. Además, ha acompañado a cantantes en programaciones del Teatro de la Zarzuela y LifeVictoria de Barcelona, entre otras.

La amistad con Manuel García

Airam Hernández, tenor
Rubén Sánchez-Vieco, piano



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

I **Pauline Viardot** (1821-1910) y **Manuel García** (1775-1832)
Canciones españolas
Jalousie [Celos]
La fleur du vallon [La flor del zurguén]
Floris [Floris]
Silence! [Parad, avecillas]
La barque de l'amour [La barca del amor]
Le courrier [Este sí que es corredor]

Pauline Viardot
Dos piezas para piano
Gavotte
Sérénade

Manuel García
“*Yo que soy contrabandista*”, de El poeta calculista
Tirana

Gioachino Rossini (1792-1868)
Mi lagnerò tacendo (tirana alla Spagnola, “Rossinizzata”)

II **Gioachino Rossini**
La viuda andaluza (primera interpretación en tiempos modernos)

Ramón Carnicer (1789-1855)
Obertura, de El barbero de Sevilla, para piano

Gioachino Rossini
Cavatina “Ecco, ridente in cielo” (Conte), de Il barbiere di Siviglia
Canción “Se il mio nome saper voi bramate” (Conte), de Il barbiere di Siviglia

Marche et reminiscences pour mon dernier voyage

“*Della cieca fortuna*” (Leicester), de Elisabetta, regina d’Inghilterra

La amistad con Manuel García

Gian Giacomo Stiffoni

Manuel García fue, sin duda, uno de los protagonistas de la escena operística europea de la primera mitad del siglo XIX. Nacido en 1775 en Sevilla, donde muy joven empezó sus estudios musicales con Antonio Ripa y Juan Almarcha, destacó enseguida por sus capacidades como compositor y por sus especiales dotes como cantante. Debutó en ambos ámbitos en 1792 en Cádiz, componiendo y cantando algunas tonadillas escénicas, un género de teatro musical cercano al *intermezzo* italiano que se cantaba en castellano en los descansos durante una pieza teatral. Practicó también con mucho éxito este mismo género a partir de 1799 en Madrid, donde debutó como tenor en la ópera italiana en el papel de Lindoro en *Nina pazza per amore*, de Giovanni Paisiello. En la capital del reino se dedicó asimismo a la composición de zarzuelas, y durante algunas temporadas fue el compositor principal del Teatro del Príncipe. La obra de mayor éxito escrita durante los años madrileños fue, sin duda, *El poeta calculista*, una ópera-monólogo estrenada en 1805 en el Teatro de los

Caños del Peral y cuya aria “**Yo que soy contrabandista**” fue un verdadero éxito europeo que llegó a ser introducida en varias producciones de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini, mientras que el tema fue utilizado también por Lizst en un *Rondeau fantastique* para piano compuesto en 1836.

Pero en lo que destacó sobre todo fue en su faceta de cantante. Desde muy temprano, sus capacidades vocales fueron evidentes y le abrieron las puertas al mundo de la ópera en España, Francia e Italia. Dotado de una increíble extensión, gran virtuosismo y un canto fluido y rápido, García era capaz de interpretar papeles de tenor muy agudo, pero también de barítono; en varias ocasiones fue el Conde de Almaviva en *Le nozze di Figaro* y Don Giovanni en la ópera homónima de Mozart. Fueron estas habilidades canoras las que llevaron a García a debutar con tremendo éxito en el Théâtre des Italiens de París en 1808, y en 1812 en Nápoles, donde fue contratado hasta 1816 como primer tenor de los Teatros Reales por el famoso empresario Domenico Barbaja, algo que,



Retrato de Manuel García, publicado en Malcolm Sterling Mackinlay, *García the Centenarian and his Times*, W. Blackwood and Sons, Edimburgo y Londres, 1908. University of California Libraries.

sin embargo, no le impidió continuar con su actividad como compositor. De hecho, escribió dos óperas para el Teatro de San Carlo que tuvieron una buena acogida: una cómica, *Il califfo di Bagdad* (1813), y otra perteneciente al género serio, *Tella e Dallaton*, es-

trenada en 1814. Fue entonces cuando García conoció a Gioachino Rossini, con quien inició una amistad que duró varios años. El compositor de Pésaro pensó expresamente en su voz para el papel de Norfolk en la primera de sus nueve óperas escritas para el San Carlo de Nápoles, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, de 1815. Dentro de la ópera, García tuvo dos arias muy importantes: la cavatina con la que empieza la ópera y la gran aria y *cabaletta* “Deh! troncate i ceppi suoi”, en la escena undécima del segundo acto. La cavatina “Oh voci funeste” es una clásica aria en dos partes: una más lenta (en estilo casi de recitativo) seguida por otra más rápida llena de virtuosismos y en la que Norfolk expresa al coro los celos que siente hacia su rival en amor, Leicester, el segundo tenor de la ópera y de cuyo personaje escucharemos el aria “**Della cieca fortuna**” de la escena duodécima del segundo acto. Más compleja es el aria del segundo acto, que llega en el momento en que Norfolk intenta rescatar al rival de su encarcelamiento. La primera parte es un hermoso *cantabile* basado en una amplia melodía florida en la que el tenor dialoga con el coro exaltando las virtudes de Leicester. Sigue de inmediato la *cabaletta* –“Non ha core chi non sente”–, en la que el cantante sevillano tuvo la posibilidad de lucir todas sus habilidades en la sección aguda y en largos pasajes basados en rápidas florituras vocales.

Sin embargo, las capacidades de García no estaban solo relacionadas con su virtuosismo, sino también con una especial capacidad para el canto ligero que reforzaban la simplicidad

de la melodía y la belleza de su voz. Seguramente Rossini tenía en mente estas características cuando escribió para el sevillano el papel del Conde de Almaviva en *Il barbiere di Siviglia*, estrenada en Roma en 1816. La cavatina “**Ecco ridente in cielo**” y la serenata “**Se il mio nome saper voi bramate**”, situadas al principio de la ópera, se distinguen por la simplicidad de la línea vocal, gracias también al escueto acompañamiento de la guitarra. Pese al fracaso del estreno, debido a motivos extramusicales, *Il barbiere di Siviglia* se convirtió en poco tiempo en el éxito más grande de Rossini en toda Europa. Sin embargo, en Madrid no se estrenó hasta 1821. Para el estreno de la ópera en Barcelona en 1818, Ramón Carnicer escribió una nueva obertura en la que el compositor catalán intentó dar un aire “a la Rossini” a su obra mediante el uso de ciertas cadencias y con un *crescendo* al final. A una introducción de corte más bien lírico sigue la sección rápida, caracterizada inicialmente por una vena melódica muy pegadiza de estilo italiano que, sin embargo, no evita enfatizar ciertos giros musicales de corte hispánico.

Un aire ibérico que encontramos también en algunas composiciones de cámara del propio Rossini, como la *Tirana alla Spagnola rossinizzata* que el compositor incluyó, con textos diferentes, en el primer (el *Album italiano*) y en el undécimo volúmenes de los *Péchés de vieillesse*: primero con los versos de Metastasio de “Mi lagnerò tacendo”, después con la letra francesa, “Faut-il gemir d’amour sans retour”, de Émilien Pacini. Estos volúmenes



Portada y primera página de *La Veuve Andalouse*. Manuscrito perteneciente al Fondo Infanta (Infanta/348), Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM), y reproducido en *La veuve andalouse / La viuda del naufrago*, Antoni Pizà y María Luisa Martínez, eds., Kassel, Edition Reichenberger, 2021.

contienen, además, la mayor parte de la música de cámara de Rossini, incluida la *Marche et reminiscences pour mon dernier voyage*, que el compositor incluyó –junto a otras composiciones para piano solo, armónium y conjuntos de cuerda– en el volumen noveno de su colección póstuma. De inspiración española es también la *La veuve andalouse*, que se publicó excepcionalmente antes de la muerte de Rossini en 1864 en varios países dentro y fuera de Europa junto a otra composición de calado ibérico, *À Grénade*, con una dedicatoria a la reina Isabel II. Hasta hace poco se había perdido el autógrafo de esta composición, que ha sido recuperado recientemente junto a una versión en lengua española, *La viuda andaluza*, hasta hoy desconocida y que añade un aire español todavía más marcado a la composición.

Fue casi seguramente durante los últimos años en que García actuó en Italia –desde 1812 hasta 1816– cuando el cantante-compositor escribió sus *Seis canciones españolas*. Se trata de otros tantos breves retratos en los que García describe diferentes momentos emotivos con estilos vocales que oscilan entre el alegre y descriptivo (por ejemplo “La barca del amor” y “Este sí que es un corredor”) y el melancólico, como “Floris”, donde el intérprete alude al esplendor lumínico de la Feria de Sevilla. El tenor publicaría estas composiciones algunos años más tarde en París, en una versión para canto y piano con texto en español y francés, adaptando la composición para la voz su segunda hija, Pauline Viardot (1821-1910). Casada con el diplomático Louis Viardot, director del

Théâtre des Italiens en los años en que Rossini dominaba la escena parisina, Pauline García Viardot fue junto a su hermana –la famosísima María Malibran, que murió con solo 28 años en 1836– una de las cantantes más importantes de la primera mitad del siglo XIX. Sus exhibiciones alcanzaron toda Europa (sobre todo Italia y Francia), con un éxito especial en Rusia entre 1843 y 1846 al frente de una compañía italiana de primera fila contratada por el Teatro Imperial de San Petersburgo, que incluía al famoso tenor Giovan Battista Rubini y al bajo Antonio Tamburini, ambos inspiradores, una década antes, de personajes centrales en algunas de las últimas óperas de Vincenzo Bellini. Pauline, sin embargo, no era solo una excelente interprete, sino una auténtica intelectual, dotada de una gran sensibilidad y de una vasta cultura. Amiga del escritor ruso Iván Turguénev, lo fue también de personalidades femeninas muy relevantes de la época, como Clara Schumann y George Sand. Por otra parte, sus capacidades musicales no quedaban limitadas al canto, sino que se extendían al piano (fue alumna de Liszt) y a la composición, que estudió con el checo Antonín Reicha. Además de escribir algunas operetas sobre texto de Turguénev, Pauline Viardot compuso sobre todo obras vocales y corales y algunas obras para piano, en las que se hacen evidentes las influencias del estilo romántico de Liszt y, sobre todo, de Chopin, compositor que frecuentó antes de su muerte, llegando a escribir versiones para voz y piano de algunas de sus *Mazurcas*. La *Gavotte* y la *Sérénade* para piano son



Fotografía de Pauline García Viardot, del Hulton Archive.

dos breves piezas publicadas en 1885. Si la primera remite a un estilo cercano al siglo XVIII, la segunda presenta una técnica pianística y una escritura musical plenamente románticas, con además cierto “sabor ibérico” en la primera parte, que enlaza con el gusto por el exotismo tan apreciado durante los años del segundo Romanticismo.

Airam Hernández, *tenor*



Natural de Tenerife, comienza su formación musical como trompista en el Conservatorio Superior de Tenerife y posteriormente se gradúa en la especialidad de canto en el Conservatori del Liceu de Barcelona. Inicia su carrera como solista en el Opera Studio y, posteriormente, en el grupo de solistas de la Opernhaus Zürich. Tenor lírico-coloratura, ha interpretado los roles de Pollione (*Norma*), Alfredo (*La Traviata*), Faust (*Faust*), Edgardo (*Lucia di Lammermoor*), Fenton (*Falstaff*) y Don Ottavio (*Don Giovanni*), entre otros. Protagoniza los estrenos mundiales de la recuperada ópera *Sardanapalo* de Franz Liszt, editada por el sello Audite, y de *Caruso a Cuba* de Micha Hamel, obteniendo el premio Schaunard de la crítica a la mejor interpretación individual de 2019 en Países Bajos. Ha cantado en la en el Théâtre du Capitole de Toulouse, en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, en el Teatro Real de Madrid, en el Teatro de la Maestranza de Sevilla

y en las óperas de Dallas, Tenerife, Zürich, Lausanne y Copenhague además de en la ElbPhilharmonie, la Konzerthaus de Dormund, el Kursaal de San Sebastián o en los teatros La Fenice de Verona y Regio di Parma, entre otras salas. Ha sido dirigido por Gustavo Dudamel, Teodor Currenzis, Fabio Luisi, Giovanni Antonini, James Conlon, Ivor Bolton, Víctor Pablo Pérez, Juanjo Mena o José Luis López Cobos, entre otros. En el repertorio sinfónico y oratorio ha interpretado la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach, el *Réquiem* de Mozart, la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven, el *Lobgesang* de Mendelssohn, las *Siete últimas palabras de Cristo* de César Franck y la *Misa criolla* de Ramírez, entre otras. Sus próximas presentaciones incluyen debuts como Arcadio (*Florenia en el Amazonas*), Ismaele (*Nabucco*), Grigoriy (*Boris Godunov*) y Federico García Lorca en el estreno absoluto de *El abrecartas*.

Rubén Sánchez-Vieco, *piano*



Obtiene el Título Superior de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Valencia y el primer premio del X Concurso Nacional de Piano Maestro Serrano. En 2009 se especializa en repertorio lírico tras obtener una beca en el Centre de Perfeccionament Plácido Domingo - Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia. Ha sido maestro colaborador de Alberto Zedda y Mariella Devia. Ha actuado y dirigido en el Auditorio Nacional de Música, Palau de la Música de Valencia,

Auditorio de Tenerife, Palau de les Arts Reina Sofía, Teatro de la Zarzuela, Teatro dell'Opera di Roma. Ha dirigido la Orquesta Sinfónica de Tenerife, Orquesta Sinfónica Estatal de Lituania, London Classical Soloists, Orquesta Filarmónica de Sibiu y la Orquesta Sinfónica Barbieri. Actualmente es el coordinador musical de la Accademia Rossiniana Alberto Zedda - Rossini Opera Festival y colabora asiduamente como director asistente y pianista en las temporadas del Teatro de la Zarzuela, Ópera de Tenerife y Palau de les Arts Reina Sofía. Asimismo, compagina su actividad artística con la docente en la Escuela Superior de Música Katarina Gurska de Madrid.

MIÉRCOLES 17 DE NOVIEMBRE DE 2021, 18:30

Stabat Mater, versión de Madrid

CORO RTVE

Josep Vila i Casañas, dirección
Carmen Romeu, soprano
Carol García, mezzosoprano
Alejandro del Cerro, tenor
Vicente Martínez, bajo-barítono
Jorge Otero, piano



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

Gioachino Rossini (1792-1868) - **Giovanni Tadolini** (1789-1872)

Stabat Mater (versión de Madrid)

*Stabat Mater dolorosa
Cuius animam gementem
O quam tristis
Quae moerebat et dolebat
Quis est homo
Vidit suum dulcem natum
Eia, Mater, fons amoris
Fac ut ardeat cor meum
Sancta Mater, istud agas
Fac ut portem Christi mortem
Inflammatum et accensus
Quando corpus morietur
Amen, in sempiterna saecula*

Stabat Mater, versión de Madrid (1833)

Gian Giacomo Stiffoni

Las circunstancias de la composición y estreno del *Stabat Mater* de Rossini son significativas en la historia que enmarca la “crisis” rossiniana que caracteriza el silencio operístico del compositor después del estreno de *Guillaume Tell* en 1829. En febrero de 1831, Rossini viajó a España con el banquero Alejandro Aguado, protector y amigo. En los días en que permaneció en Madrid fue acogido triunfalmente por la corte, la aristocracia y el mundo musical e intelectual de la época. No faltó, en este “tour social” madrileño, el ambiente religioso, gracias al encuentro con la figura del archidiácono de Madrid, el influyente prelado don Francisco Fernández Varela, Comisario Apostólico de la Santa Cruzada e influyente intelectual, protector, entre otros, del escritor Mariano José de Larra. Varela encargó al compositor un *Stabat Mater* destinado a su capilla privada. Rossini aceptó la solicitud, poniendo como condición que la obra no fuera impresa nunca y que quedara reservada exclusivamente a ejecuciones privadas. Enfermo de lumbalgia –y probablemente aquejado

de una de las crisis depresivas que sufría frecuentemente–, el compositor llegó a componer en 1832 solo seis de los diez números previstos (el primero y los números 5 al 9), encomendando el resto de las piezas al compositor Giovanni Tadolini. Nacido en Bolonia en 1789, Tadolini era compositor de ópera y, tras haber sido nombrado maestro de capilla de la catedral de su ciudad natal en 1825, en 1829 fue designado director musical del Théâtre Italien de París. Fue seguramente en esta época cuando tuvo contactos con Rossini, quien quizá ya lo conocía anteriormente, puesto que el compositor y su mujer, Isabel Colbran, visitaban a menudo Bolonia, donde tenían un palacio.

De esta forma, con música de dos autores, el *Stabat Mater* se estrenó el 5 de abril de 1833 (Viernes Santo) en la iglesia de San Felipe el Real, junto la Puerta del Sol, bajo la dirección de Ramón Carnicer y con la presencia del violinista Juan Díaz. Para la ejecución se reunió el considerable número de ochenta músicos entre solistas, coro y orquesta, y la obra tuvo un éxito no-

table, tal como relataron el *Correo* y el *Diario Balear* de ese año. Sin embargo, el acontecimiento no tuvo gran repercusión en Europa: la *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig lo mencionó solo brevemente el 18 de septiembre de 1833, citando a su vez la *Gazzetta di Bologna*. Con la muerte de Varela, sus herederos vendieron la partitura al editor francés Antonin Aulagnier, quien dispuso de ella en 1841. En ese mismo año, Rossini, que probablemente no deseaba que circulara una versión de la obra que no era del todo suya, y con la convicción de que le quedaban pocos años de vida, decidió reescribir los números que le había encargado a Tadolini, vendiendo la “nueva” partitura al editor Troupenas. Rossini sustituyó los seis números de Tadolini

por tres grandes números, modificó el inicio del número 8 (“Fac ut ardeat cor meum”, que ahora se iniciaría con los tres versos anteriores del poema: “Eia, Mater, fons amoris, / me sentire vim doloris / ut tecum lugeam”) y añadió una fuga final sobre las palabras “in sempiterna saecula”, que no habían aparecido en la versión de Madrid. Terminado el trabajo, el *Stabat Mater* se estrenó 7 de enero de 1842 en el Théâtre Italien de París con un reparto de lujo: Giulia Grisi, Emma Albertazzi, Mario Di Candia y Antonio Tamburini.

En la tabla se pueden apreciar de forma esquemática las diferencias entre la versión de Madrid y la editada en 1841. Se indican en negrita y entre paréntesis las secciones escritas por Tadolini (**T**) y Rossini (**R**) en 1832.



Retrato de Alejandro María Aguado, marqués de las Marismas del Guadalquivir, por Francisco Lacoma y Fontanet (1784-1849). Óleo sobre lienzo, 1832. Museo del Romanticismo (Madrid).

Versión de **Rossini-Tadolini** (1832)

1. **Introducción.** Coro y solistas.
“Stabat Mater dolorosa” (R)
2. **Aria.** Tenor.
“Cuius animam gementem” (T)
3. **Duettino.** Soprano y mezzosoprano.
“O quam tristis et afflicta” (T)
4. **Aria.** Bajo. “Quae moerebat et dolebat” (T)
5. **Trío.** Soprano, tenor, bajo.
“Quis est homo, qui non fleret” (T)
6. **Aria.** “Vidit suum dulcem natum» (T)
7. **Duettino.** Tenor y bajo.
“Eia, Mater, fons amoris” (T)
8. **Recitativo.** Bajo y coro.
“Fac ut ardeat cor meum” (R)
9. **Cuarteto.** Solistas.
“Sancta Mater, istud agas” (R)
10. **Cavatina.** Mezzosoprano.
“Fac ut portem Christi mortem” (R)
11. **Aria.** Soprano y coro.
“Inflammatum et accensus” (R)
12. **Cuarteto.** Solistas.
“Quando corpus morietur” (R)
13. **Final.** Coro.
“Amen, in sempiterna saecula” (T)

Pese a haber escrito algo de música sacra durante sus años juveniles, la necesidad de una expresividad musical vinculada al sentimiento religioso tardó en aparecer en la producción musical de Rossini. Habrá que esperar a una ópera como *Mosè in Egitto* para que este sentimiento le resultara imprescindible, en este caso vinculado a necesidades dramáticas de una obra que presentaba una estructura cercana al oratorio e impregnada de una fuerza expresiva coral próxima a la plegaria. La misma necesidad, pero en forma de una íntima reflexión, se

Versión de **Rossini** (1841)

1. **Introducción.** Coro y solistas.
“Stabat Mater dolorosa”
2. **Aria.** Tenor. “Cuius animam gementem”
3. **Dúo.** Soprano y mezzosoprano.
“Quis est homo, qui non fleret”
4. **Aria.** Bajo. “Pro peccatis suae gentis”
5. **Recitativo.** Bajo y coro. “Eia, Mater, fons amoris [...] / Fac ut ardeat cor meum”
6. **Cuarteto.** Solistas.
“Sancta Mater, istud agas”
7. **Cavatina.** Mezzosoprano.
“Fac ut portem Christi mortem”
8. **Aria.** Soprano y coro.
“Inflammatum et accensus”
9. **Cuarteto** Solistas.
“Quando corpus morietur”
10. **Final.** Coro.
“Amen, in sempiterna saecula”

encuentra en el *Stabat Mater*, cuyo patrón formal, melódico, rítmico y coral asume características que la música religiosa estaba practicado desde su renovación en el siglo XVIII. Se trataba del llamado *stilus mixtus*, que hundía sus raíces en la tradición napolitana de Alessandro Scarlatti; un estilo que acercaba con gran habilidad páginas basadas en el estilo contrapuntístico de Palestrina –considerado como el emblema de la eternidad e inmutabilidad de los fundamentos religiosos– y páginas de carácter claramente profano, hedonístico, y basadas en un



Dedicatoria y primera página de la edición del *Stabat Mater* en la versión para piano impresa en Hamburgo, A. Cranz, [s.d.]. Biblioteca del Conservatorio de Música de París.

gusto y estilo musical marcadamente teatrales.

Para Rossini, lo “sacro” podía ser representado –al contrario de la moda romántica, que reivindicaba la necesidad de una espiritualidad despojada de toda convención operística en el terreno de la música sacra– como un juego de formas y de estilos que podían derivar simultáneamente del repertorio teatral y del que se vinculaba a la tradición de la música religiosa antigua. Como afirmó Luigi Rognoni en su monografía sobre el compositor: “Si Rossini hubiera podido componer otra ópera después de *Guillaume Tell*, prisionero de las convenciones teatrales, probablemente no habría alcanzado esa fuerza expresiva que supo imprimir a este *Stabat Mater*”. La obra, de hecho, debe su atractivo a la soberbia utilización de las estructuras formales ligadas a las convenciones de la ópera, junto con otras que son de carácter pura y marcadamente polifónico.

Es algo que puede observarse también en los números compuestos por Rossini en la versión de Madrid. Por el contrario, los números encomendados a Tadolini presentan (con la única excepción del “Amen” final) un estilo exclusivamente teatral, y utilizan de forma distinta los versos del texto de Jacopone da Todì. De esta versión madrileña se conserva solo una transcripción para dos pianos y voces; hubo que esperar a 2011 para que el director italiano Antonino Fogliani preparase una versión orquestada según el estilo de la época de Rossini.

El primer número, de autoría totalmente rossiniana, impacta –después de una introducción instrumental de

violonchelos y fagotes que enseguida se ve reforzada por la entrada de las maderas– por su intensidad expresiva, gracias a su claroscuro armónico, su tendencia al cromatismo, las oscilaciones modales y la insistencia sobre el adjetivo “dolorosa”. Esta sección da paso a los primeros seis números compuestos por Tadolini, que empiezan con una limpia y emotiva melodía del tenor sobre los versos “Cuius animam gementem”. Se trata de un aria en puro estilo dieciochesco, donde la voz sigue una melodía simple pero efectiva. Rossini probablemente la tendría presente en su versión de 1841, donde hará lo mismo en un aria, también para tenor, pero con un estilo completamente diferente. Le sigue un dúo para soprano y mezzosoprano, “O quam tristis et afflicta”, un momento más bien contemplativo gracias al empleo expresivo de la ornamentación vocal, en este caso de inspiración típicamente rossiniana. Un tono más bien ligero caracteriza, por el contrario, a la siguiente aria del bajo, que, por la forma de tratar la voz, recuerda la manera en que Rossini pondrá en música, con más dramatismo e invención lírica, la sección “Pro peccatis suae gentis”. El trío “Quis est homo, qui non fleret”, encomendado a soprano, tenor y bajo, pone música a tres estrofas del texto y tiene una estructura más compleja, dividida en tres secciones en que las voces siguen una forma de carácter imitativo. Una misteriosa introducción instrumental da paso a la siguiente aria del soprano, “Vidit suum dulcem natum”. La solista en esta sección extiende su voz hacia la sección aguda, utilizando síncopas muy expresivas y

descendiendo al registro grave cuando es necesario para dar más dramatismo al texto. “Eia, Mater, fons amoris” empieza, a su vez, con unos acordes de la orquesta que recuerdan al modo empleado por Rossini para abrir la sección de su “Inflammatum et accensum” (con resultados dramáticos más contundentes), a la que sigue un breve dúo entre tenor y bajo de escritura algo convencional.

Con “Fac ut ardeat cor meum” vuelve la música de Rossini, en un diálogo a capela entre el bajo y el resto del coro. Se trata, al mismo tiempo, de un gran ejemplo del empleo del estilo “antiguo” y de las posibilidades compositivas que ofrece la relación entre el solista y el coro a cuatro voces, gracias a una sección responsorial que incluye, por un lado, las entradas sucesivas de las diferentes voces, y por otro lado, la utilización de una melodía acompañada. Todo ello sin que se desvirtúe la solemnidad y la unidad de la pieza. De calado más operístico son el cuarteto

“Sancta Mater, istud agas”, así como la cavatina para la mezzosoprano, “Fac ut portem Christi mortem”, y el aria con coro “Inflammatum et accensum” de la soprano, introducida por una poderosa sección instrumental encomendada a los metales. La obra se cierra con dos piezas de Rossini y Tadolini de gran expresividad, aunque de carácter muy diferente. El uso sistemático y radical del cromatismo, de la imitación y de la homofonía presentes en “Quando corpus morietur” (cantado por los solistas a capela y sin orquesta) genera una pieza muy íntima y suspendida en el tiempo y en el espacio. Muy distinto es, sin embargo, el final (“Amen. In sempiterna saecula”), construido por Tadolini sobre un poderoso *fugato* del coro, compuesto con gran habilidad contrapuntística, pero también de una forma algo académica y bastante alejada del virtuosismo compositivo que caracterizará la amplia fuga que años después escribirá Rossini para la misma sección de la obra.

Coro RTVE



Es el coro profesional más antiguo de España y está considerado uno de los mejores conjuntos corales de nuestro país. Su repertorio abarca desde las primeras obras religiosas y profanas hasta los títulos contemporáneos de compositores nacionales y extranjeros, incluidos numerosos estrenos. Fundado en 1950 con el nombre de Los Cantores Clásicos, fue dirigido por Roberto Plá hasta 1952, momento en que se transformó en el Coro de Radio Nacional, bajo la dirección de Odón Alonso y en 1958 pasó a ser dirigido por Alberto Blancafort. Posteriormente han sido sus directores titulares Pedro Pírfano, Pascual Ortega, Jordi Casas Bayer, Miguel Amantegui, Alberto Blancafort como Director Invitado, László Heltay, Mariano Alfonso, Josep Vila y de nuevo Jordi Casas Bayer

hasta agosto del año 2013. Desde 2015 hasta el 1 de enero de 2019 el director titular fue Javier Corcuera Martínez, al que sucedió en el cargo Juan Pablo de Juan. Desde el 15 de septiembre de 2019, el director titular del Coro RTVE es Lorenzo Ramos y, desde septiembre de 2021, Marco Antonio García de Paz. Ha sido galardonado con la Antena de Oro Extraordinaria de la Federación de Asociaciones de Radio y Televisión de España (2015) y el Premio Iris Especial (2015) de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión por sus cincuenta años de brillante trayectoria profesional y por su aportación a la cultura musical española.

Josep Vila i Casañas, *dirección*



Es uno de los directores de coro más reconocidos del panorama musical español. Su especialidad es el repertorio a capela, así como la literatura sinfónico-coral de todas las épocas. Ha sido director titular del Orfeó Català (1998-2016), del Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana (2011-2016) y del Coro RTVE (2007- 2010). Ha realizado grabaciones para los sellos Columna Música, La Mà de Guido, Ars Harmonica, Solfa Recordings, Anacrusi, TVC Disc y RTVE. En la actualidad es el Director Asociado del Coro de la Comunidad de Madrid y dirige el Cor Lieder Càmera de Sabadell y realiza una carrera internacional como director invitado. Algunas de las formaciones con las que ha trabajado recientemente son el Coro de la Comunidad de Madrid, el Coro de la Radio Sueca, el Coro Nacional de España, el Coro Mundial de Jóvenes (2010 y 2019), el Coro Filarmónico de Eslovenia y

el Coro Estatal de Turquía. El año próximo debutará en Alemania al frente del Coro de la Radio del Centro de Alemania (MDR). Su faceta de director preparador le ha permitido trabajar al lado de algunas de las mejores batutas del mundo, entre las que destacan Daniel Barenboim, Daniele Gatti, Simon Rattle, Gustavo Dudamel, Marc Minkowski, Jean-Christophe Spinosi, René Jacobs, Lorin Maazel, Helmuth Rilling y Frans Brüggen. Desde 2005 es profesor de Dirección de Coro en la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), y también realiza seminarios y clases magistrales en diversas ciudades europeas y latinoamericanas.

Carmen Romeu,
soprano



Nacida en Valencia, ha actuado bajo la batuta de Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Kent Nagano, Alberto Zedda, Donato Renzetti, Patrick Fournillier, Michele Mariotti, Carlo Rizzi, Corrado Rovaris y Pablo Heras-Casado y con directores de escena como Luca Ronconi, Emilio Sagi, Graham Vick y Davide Livermore. Ha obtenido numerosos galardones, entre los que destaca haber sido cantante revelación de los Premios Líricos “Teatro Campoamor” de 2013. Como solista, ha actuado en festivales como el “Terras sem Sombra” del Alentejo, Rieti, el “Bel Canto” de Roma, el “Isaac Albéniz” de Camprodón y Granada. Entre sus actuaciones en las últimas temporadas destaca su participación en *Otello* en el Theater an der Wien, *Idomeneo* en el Palau de les Arts de Valencia, *Las golondrinas* en el Teatro

de la Zarzuela y la Ópera de Oviedo, *Otello* y *La bohème* en el Teatro San Carlo de Nápoles, *Così fan tutte* y *Die Zauberflöte* en el Teatro Principal de Palma, *El sombrero de tres picos* con la Mahler Chamber Orchestra en el Auditori de Barcelona (editado posteriormente en el sello Harmonia Mundi), *La bohème* en el Teatro Real, *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro de la Zarzuela, Teatro Cervantes de Málaga y Teatro Villamarta de Jerez y *Rinaldo* en la Ópera de Oviedo. Entre sus próximos compromisos se incluyen *La traviata* en el Teatro de la Maestranza y *The Magic Opal* en el Teatro de la Zarzuela.

Carol García,
mezzosoprano



Nacida en Barcelona, ha sido premiada en diferentes concursos internacionales como el Montserrat Caballé, Francisco Viñas, Belvedere y Operalia. En 2009 entra a formar parte del Atelier Lyrique de la Ópera Nacional de París. Se especializa en repertorio rossiniano y barroco, interpretando *El barbero de Sevilla* en Massy, Burdeos, Montreal, Mallorca, Coruña, Pamplona, Parma, o Milwaukee, *La Italiana en Argel* en Montpellier, *La Cenerentola* en Tours, el Palacio Euskalduna e Ibiza. Asimismo, ha cantado *Così fan tutte*, *Don Giovanni* (Elvira), *Le Portrait* (Jean), *L’Orfeo*, *El Amor Brujo* e *Il Farnace* (Selinda) en la Opéra National du Rhin, Concertgebouw (Ámsterdam) y Mulhouse; *Carmen* y *Werther* en Trieste, el Teatre del Liceu y en el Gran Teatro Nacional de Perú en Lima; *L’Orfeo* (La Música, La Esperanza y La Mensajera) en Nancy y en la Salle Pleyel (París), *Roméo*

et Juliette en el Teatro Calderón de Valladolid, *La Casa de Bernarda Alba* en el Teatro de la Zarzuela, *Il finto sordo* en Madrid y la ABAO Bilbao, el *Requiem* de Mozart en Málaga, *Il trionfo del tempo e del disinganno* en Montpellier, *Vendado es amor, no es ciego* en La Coruña y la *Misa n.º 3* de Schubert con la Orquesta Sinfónica RTVE, entre otros. Compromisos recientes y futuros incluyen el rol de Nicklausse de *Les contes d’Hoffmann* en el Teatre del Liceu, *La Casa de Bernarda Alba* en Málaga, *Viva la mamma!* en el Teatro Real, *Benamor*, *El barberillo de Lavapiés* y *Don Gil de Alcalá* en el Teatro de la Zarzuela y *La Cenerentola* en el Teatro Real.

Alejandro del Cerro, *tenor*



Nacido en Santander, estudia Canto y Piano en el Conservatorio de su ciudad natal, para posteriormente graduarse en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Es premiado en diversos certámenes nacionales, como el Concurso Internacional de Canto “Ciudad de Logroño”, y colabora en las temporadas operísticas de Barcelona, Madrid, Valencia, Oviedo y Las Palmas de Gran Canaria, entre otras ciudades. Fuera de nuestras fronteras, participa en producciones en Estados Unidos, Bélgica, Reino Unido, Portugal y Rumanía. Su repertorio sinfónico

incluye obras como la *Novena Sinfonía* de Beethoven y el *Mesías* de Haendel, entre otras. En el terreno operístico interpreta, entre otros, papeles de *Gianni Schicchi*, *Otello*, *Parsifal*, *Eugene Onegin*, *Poliuto*, *Faust*, *Marina* y *Lucia di Lammermoor*, por citar algunos títulos, y más recientemente, el papel de Guglielmo de *Viva la mamma!* en el Teatro Real. A destacar sus intervenciones en el Teatro de la Zarzuela, donde canta roles como Leandro en *La tabernera del puerto*, el Príncipe en *Katiuska*, Javier en *Luisa Fernanda* y Gustavo en *Los gavilanes*. Es también reseñable su colaboración en el recital que Sonya Yoncheva realiza en este coliseo, cantando el famoso dúo de *El gato montés* junto a la soprano búlgara.

Vicente Martínez, *bajo-barítono*



Inicia sus estudios musicales en Santander a temprana edad guiado por la intuición de Carmen, su abuela materna. Su posterior interés por el Canto le conduce al Conservatorio Ataúlfo Argenta de su localidad natal y, finalmente, a Madrid, donde culmina su formación en la Escuela Superior de Canto bajo la tutela de Teresa Manzano y Paloma Camacho. Colabora de forma habitual con grupos especializados como La Capilla Real de Madrid o Al Ayre Español. Con la Capilla Jerónimo de Carrión, dirigida por Alicia Lázaro, graba para el sello Verso el disco *Juan*

Montón y Mallén: Alienta, mortal, alienta, que recibe excelentes críticas. Desde el año 2000 es miembro del Coro RTVE. En el campo del oratorio cabe destacar su interpretación del *Requiem* de Liszt en los Teatros del Canal de Madrid, *The Crucifixion* de John Stainer, el *Requiem*, de Mozart o *Las siete últimas palabras de Nuestro Salvador en la Cruz*, de Haydn, entre otras. Por otro lado, recientemente aborda el rol de Sarastro en *La flauta mágica*, de Mozart y da vida al personaje de Carrasquilla en la ópera *Don Gil de Alcalá*, de Manuel Penella. Próximos compromisos incluyen la recuperación de la versión original del *Stabat Mater*, de Rossini en la Fundación Juan March y el debut en el papel de Zúñiga en la ópera *Carmen*, de Bizet, junto a la Orquesta Sinfónica RTVE.

Selección bibliográfica

Emilio Casares Rodicio, “Rossini: la recepción de su obra en España”, en *Cuadernos de Música Hispanoamericana*, vol. 10 (2001), pp. 35-70.

Fernando Fraga, *Rossini y España*, Madrid, Fórcola Ediciones, 2018.

Marc Heilbron Ferrer, “Isabel Colbran: una soprano española en el mundo de Gioachino Rossini”, en *Anuario Musical*, vol. 55 (2001), pp. 155-197.

José Máximo Leza, “Furores filarmónicos: Rossini y la ópera italiana en España”, en Juan José Carreras (ed.), *La música en España en el siglo XIX. Vol. 5. Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, pp. 293-308.

Richard Osborne, *Rossini*, Londres, J.M. Dent, 1993.

Alberto Zedda, *Divagaciones rossinianas*, Madrid, Turner, 2014.

Gian Giacomo Stiffoni, *musicólogo*



Nacido en Sevilla, Gian Giacomo Stiffoni es licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Ca' Foscari de Venecia y doctor en Musicología por la Universidad de La Rioja, donde ha sido profesor de la licenciatura de Historia y Ciencias de la Música desde 2000 hasta 2006. Además de haber publicado una monografía sobre la producción vienesa del libretista Lorenzo Da Ponte (*Non son cattivo comico. Elementi e caratteri di riforma nei drammi giocosi di Da Ponte per Vienna*, Turín, 1998), ha escrito varios artículos científicos sobre la ópera italiana de los siglos XVIII y XIX en los contextos italiano, austriaco, español y portugués. Ha colaborado frecuentemente con teatros e instituciones de conciertos en Italia y España en la redacción de programas de mano e investiga sobre dramaturgia y fuentes relacionadas con el teatro de ópera, así como sobre las relaciones entre cine y música. Actualmente es profesor de instituto y ejerce como crítico de música clásica, fotografía y cine.

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Gian Giacomo Stiffoni
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549, octubre-noviembre 2021
DL: M-30498-2009

Agradecimientos

Nicoletta Turla

Diseño

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Impresión

Improitalia, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Constanza Aguado del Hoyo
Juan Antonio Casero Gallardo
Sonia Gonzalo Delgado

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire

Ciclo de miércoles: “Rossini y España”, octubre y noviembre de 2021 [notas al programa de Gian Giacomo Stiffoni]. - Madrid: Fundación Juan March, 2021.

62 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, octubre-noviembre 2021).

Programas de los conciertos: [I] Isabel Colbran, la musa: “Obras de W. A. Mozart, G. Rossini, J. C. Arriaga y S. Mercadante”, por la Orquesta Titular del Teatro Real, Olga Syniakova, mezzosoprano, y Lucía Marín, dirección; [II] *Mi lagnerò tacendo*: “Obras de I. Colbran, G. Rossini, M. García y F.-J. Naderman”, por Cristina Faus, mezzosoprano, y José Antonio Domené, arpa; [III] La amistad con Manuel García: “Obras de P. Viardot, M. García, G. Rossini y R. Carnicer”, por Airam Hernández, tenor, y Rubén Sánchez Vieco, piano; [y IV] *Stabat Mater*, versión de Madrid: “Obras de G. Rossini”, por el Coro RTVE, Josep Vila i Casañas, dirección, Carmen Romeu, soprano, Carol García, mezzosoprano, Alejandro del Cerro, tenor, y Vicente Martínez Arango, bajo barítono, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 27 de octubre y 3, 10 y 17 de noviembre de 2021.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Óperas – Fragmentos - S. XVIII.- 2. Óperas – Fragmentos - S. XIX.- 3. Canciones (Mezzosoprano) con orquesta - S. XVIII.- 4. Canciones (Mezzosoprano) con orquesta - S. IX.- 5. Oberturas - S. XVIII.- 6. Oberturas - S. XIX.- 7. Canciones (Soprano) con arpa - S. XIX.- 8. Sonatas (Arpa) - S. XIX.- 9. Variaciones (Arpa) - S. XIX.- 10. Canciones (Tenor) con piano - S. XIX.- 11. *Stabat mater dolorosa* (Música) - S. XIX.- 12. Coros religiosos (Voces mixtas) con piano - S. XIX.- 13. Rossini, Gioachino (1792-1868) – Programas de conciertos.- 14. Programas de conciertos.- 15. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por Canal March y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en Canal March durante los 30 días posteriores a su celebración. En march.es se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca/Centro de Apoyo a la Investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados de música:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé “La Argentina”
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los “Recitales para jóvenes”: 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros boletines electrónicos para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en redes sociales



La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

PAULINE VIARDOT Y LA CULTURA MUSICAL COSMOPOLITA

24 DE NOVIEMBRE

UNA SOIRÉE AUTOBIOGRÁFICA

Mariam Batsashvili, piano

Aura Garrido, narración

Paco Azorín, dramaturgia

Obras de C. Franck, S. Thalberg, F. Liszt y F. Chopin

1 DE DICIEMBRE

LA IMPRONTA ESPAÑOLA

Natalia Labourdette, soprano

Helena Resurreição, mezzosoprano

Francisco Soriano, piano

Obras de P. Viardot y F. Chopin

8 DE DICIEMBRE

ARTISTA COSMOPOLITA

Ina Kancheva, soprano

Ludmil Angelov, piano

Obras de G. Meyerbeer, P. Viardot, F. Chopin, C. W. Gluck, G. Sgambati,
F. Liszt, G. Rossini y P. I. Tchaikovsky

Notas al programa de **Nicholas Žekulin**

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

Un avvertimento ai gelosi, de Manuel García

DEL 15 AL 18 DE DE DICIEMBRE

Reposición de una producción del **Palau de les Arts Reina Sofía**,
en coproducción con el **Festival de Ópera de Oviedo**

Bárbara Lluch, dirección de escena

Rubén Fernández Aguirre, dirección musical y piano

Cantantes del Centre de Perfeccionament del Palau de les Arts

Daniel Bianco, escenografía

Clara Peluffo, vestuario

Nadia García, iluminación

Notas al programa de **Teresa Radomski**



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid



Entrada gratuita. Parte del aforo se puede reservar por anticipado. Conciertos en directo por **Canal March** (web, AndroidTV y AppleTV) y **YouTube**. Los de miércoles, también por **Radio Clásica**. Boletín de música en march.es/boletines. Más información en march.es/musica y musica@march.es.

TEMPORADA 2021-2022

