

Liceu



Opera
Barcelona

Trilogía Da Ponte

Le nozze di Figaro

Don Giovanni

Così fan tutte

WOLFGANG AMADEUS MOZART

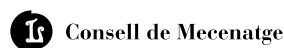
Con el apoyo de:



Temporada 2021-2022



Fundació Gran Teatre del Liceu



Patronato de la Fundación del Gran Teatre del Liceu

Presidente de honor

Pere Aragonès Garcia

Presidente del patronato

Salvador Alemany Mas

Vicepresidenta primera

Nàtalia Garriga Ibáñez

Vicepresidente segundo

Víctor Francos Díaz

Vicepresidente tercero

Jordi Martí Grau

Vicepresidenta cuarta

Núria Marín Martínez

Vocales representantes de la Generalitat de Catalunya

Jordi Foz Dalmau, Irene Rigau Oliver, Josep Ferran Vives Gràcia, Àngels Barbarà Fondevila

Vocales representantes del Ministerio de Cultura y Deporte

Eduardo Fernández Palomares, Amaya de Miguel Toral, Joan Francesc Marco Conchillo, Santiago de Torres Sanahuja

Vocales representantes del Ayuntamiento de Barcelona

Marta Clari Padrós, Josep Maria Vallès Casadevall

Vocal representante de la Diputación de Barcelona

Joan Carles Garcia Cañizares

Vocales representantes de la Societat del Gran Teatre del Liceu

Javier Coll Olalla, Manuel Busquet Arrufat, Ignasi Borrell Roca, Josep Maria Coronas Guinart, Àgueda Viñamata y de Urruela

Vocales representantes del Consejo de Mecenazgo

Luis Herrero Borque, Elisa Durán Montolío, José Manuel Casas Aljama, Alfonso Rodés Vilà

Patronos de honor

Josep Vilarasau Salat, Manuel Bertrand Vergès

Secretario no patrón

Joaquim Badia Armengol

Director general

Valentí Oviedo Cornejo

Comisión ejecutiva de la Fundación del Gran Teatre del Liceu

Presidente

Salvador Alemany Mas

Vocales representantes de la Generalitat de Catalunya

Nàtalia Garriga Ibáñez, Jordi Foz Dalmau

Vocales representantes del Ministerio de Cultura y Deporte

Amaya de Miguel Toral, Antonio Garde Herce

Vocales representantes del Ayuntamiento de Barcelona

Jordi Martí Grau, Marta Clari Padrós

Vocal representante de la Diputació de Barcelona

Joan Carles Garcia Cañizares

Vocales representantes de la Societat del Gran Teatre del Liceu

Javier Coll Olalla, Manuel Busquet Arrufat

Vocales representantes del Consejo de Mecenazgo

Luis Herrero Borque, Elisa Durán Montolío

Secretario

Joaquim Badia Armengol

Director general

Valentí Oviedo Cornejo

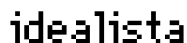
[Volver al índice](#)



Liceu
Opera
Barcelona

Juntos seguiremos haciendo historia. ¡Muchas gracias!

Temporada artística



[Volver al índice](#)



Petit Liceu y LiceuAprèn



LiceUnder35



LiceuApropa



[Volver al índice](#)

Colaboran

HAYAS
MEDIA GROUP



signify
the meaning of light

nexica | econocom

hispatat

ALMA
Barcelona



EUROSTARS
HOTELS



Gramona

GRUNDIG

JARCLOS

KPMG



MONTIBELLO
EXPERIENCE BEAUTY



SUMAROCA

Medios de comunicación

LA VANGUARDIA

el Periódico

ara.cat

3 CATALUNYA RÀDIO

rtve
Catalunya

Time Out
BARCELONA

SpainMedia.



SE2 CATALUNYA



EL PUNT AVUI+



ABC

MAIN



EL PAÍS

theNBP
THE NEW BARCELONA POST

Clear Channel

ÓA ÓPERA ACTUAL

Benefactores

Carlos Abril
 Ramon Agenjo
 Eulàlia Alari
 Muntsa Alcañiz
 Salvador Alemany
 Fernando Aleu
 Shawn Anderson
 Pere Armadàs
 Esperanza Aubert
 Josep Balcells
 Mercedes Barceló
 Simon P. Barceló
 Elena Barraquer
 Rafael Barraquer
 David Barroso
 Núria Basi
 Mercedes Basso
 Carmen Bastardas
 Margarita Batllori
 Manuel Bertran
 Manuel Bertrand
 Agustí Bou
 Josep M. Bové
 Carmen Buqueras
 Cucha Cabané
 Jordi Calonge
 Joan Camprubi
 Rosa Carcas
 Montserrat Cardelús
 Alejandro Caro
 Aurora Catà
 Ramon Centelles
 Guzmán Clavel
 Sergio Corbera
 Javier Cornejo
 Rosa Cullell
 Cuca Cumellas
 Lluís de la Rosa
 Carine Derangere
 M. Dolors i Francesc
 Maria Rosela Donahower
 Meya Durall
 Francisco Egea
 Lorena Encabo
 Fernando Encinar
 Joan Esquirol
 Antonio Establés
 Patricia Estany
 Marisa Falcó
 Ignacio Feijoo
 Magda Ferrer-Dalmau
 Inés Fisas
 Santiago Fisas
 Albert Foraster
 Mercedes Fuster
 José Gabeiras
 Jorge Gallardo
 Albert Garriga
 Pau Gasol
 Francisco Gaudier
 Anna Gener
 Lluís M. Ginjaume
 Ezequiel Giró
 M. Inmaculada Gómez
 Andrea Gömöry
 Casimiro Gracia
 Jaume Graell
 Quica Graells
 Ainhoa Grandes
 Francisco A. Granero
 Pere Grau
 Calamanda Grifoll
 Poppy Grijalbo
 Pau Guardans
 Francesca Guardiola
 Maria Guasch
 Bernardo Hernández
 Pepita Izquierdo
 Gabriel Jené
 Mónica Lafuente
 Pitu Lavin
 Sofia Lluçh
 Ma. Teresa Machado
 Waltraud Maczassek
 Rocio Maestre
 Carmen Marsá
 Cristina Marsal
 Mercedes Marsol
 Josep Milian
 Inma Miquel
 Verónica Mimoun
 José M. Mohedano

Benefactores jóvenes

Alex Agulló
 Pablo Álvarez-Cuevas
 Lidia Arcos
 Gonzalo Ayesta
 Paula Barrachina
 Ignacio Baselga
 Marc Busquets
 Diana Casajús
 Inés Cuatrecasas
 Marta Cuatrecasas
 Patricia Ferrer
 Pau Font
 Víctor García
 Enric Girona
 Albert Hernández
 Mario Herrera
 Andrés Kuperman
 Rodrigo López de Armentia
 Santiago Lucas
 Alexandra Maratchi
 Esther Mas
 Marc Mayral
 Juan Molina-Martell
 Felipe Morenés
 Brian Pallas
 Santiago Pons-Quintana
 Andrea Puig
 Julia Puig
 Inés Pujol
 Pepe Pujol
 Toni Pujol
 Ana Recasens
 Esperanza Schröder
 Claudia Segura
 Carlos Torres

Juntos seguiremos haciendo historia. ¡Muchas gracias!



Liceu
Opera
Barcelona

11

—
Ficha técnica
Le nozze di Figaro

12

—
Ficha artística
y reparto

13

—
Ficha técnica
Don Giovanni

14

—
Ficha artística
y reparto

15

—
Ficha técnica
Così fan tutte

16

—
Ficha artística
y reparto

20

—
Orquesta

24

—
Coro

27

—
A telón corrido
*Le nozze
di Figaro*

32

—
A telón corrido
Don Giovanni

37

—
A telón corrido
Così fan tutte

42

—
*Trilogía
Da Ponte*

Víctor García
de Gomar

48

—
Sobre
la producción

52

—
Argumento
de la obra
Le nozze di Figaro

58

—
Comentarios
musicales

61

—
English
synopsis

67

—
Argumento
de la obra
Don Giovanni

73

—
Comentarios
musicales

76

—
English
synopsis

82

—
Argumento
de la obra
Così fan tutte

88

—
Comentarios
musicales

91

—
English
synopsis

98

—
Mozart y
Da Ponte,
precursores de la
postmodernidad

Jesús Ruiz Mantilla

106

Entrevista
a Ivan Alexandre

114

*Lorenzo
Da Ponte
en la ópera*

Jaume Tribó

120

Cronología

123

Playlist
*Trilogía
Da Ponte*

Víctor García
de Gomar

128

Biografías



Trilogía Da Ponte

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Le nozze di Figaro

WOLFGANG AMADEUS MOZART

1 de mayo de 1786: estreno absoluto en Burgtheater de Viena

2 de febrero de 1916: estreno en Barcelona, en el Gran Teatre del Liceu

20 de noviembre de 2016: última representación en el Liceu

Total de representaciones en el Liceu: 102

Abril 2022		Turno
7	19 h	B
11	19 h	A
19	19 h	D
23*	18 h	F

(*): Con audiodescripción

Duración aproximada: 3 h 25 min

Acto I: 45 min / **Acto II:** 49 min / **Entreacto:** 30 min / **Acto III:** 43 min / **Acto IV:** 33 min

Ficha artística

Dirección musical

Marc Minkowski

Dirección de escena

Ivan Alexandre

Escenografía

Antoine Fontaine

Coreografía

Håkan Mayer

Vestuario

Antoine Fontaine

Iluminación

Ivan Alexandre, Antoine Fontaine
y Tobias Hagström Ståhl

Asistencia a la dirección de escena

Romain Gilbert
Anna Ponces

Producción

Drottningholms Slottsteater

Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu

Asistencia a la dirección musical

Romain Dumas

Maestros asistentes musicales

Véronique Werklé, Rodrigo de Vera,
Maria Shabashova, David-Huy Nguyen-
Phong, Jaume Tribó

Reparto

Conde de Almaviva

Thomas Dolié

Condesa de Almaviva

Ana Maria Labin

Susanna

Angela Brower 7 y 19 de abril
Arianna Vendittelli 11 y 23 de abril

Figaro

Robert Gleadow

Cherubino

Lea Desandre

Marcellina

Alix Le Saux

Bartolo

Norman Patzke

Basilio

Paco Garcia

Barbarina

Mercedes Gancedo

Antonio

Norman Patzke

Don Curzio

Paco Garcia

Trilogía Da Ponte

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Libreto de Lorenzo da Ponte

Don Giovanni

WOLFGANG AMADEUS MOZART

29 de octubre de 1787: estreno absoluto en el Teatro Nacional de Praga

18 de diciembre de 1849: estreno en Barcelona, en el Teatro Principal

21 de febrero de 1866: estreno en el Gran Teatre del Liceu

28 de octubre de 2020: última representación en el Liceu

Total de representaciones en el Liceu: 95

Abril 2022		Turno
8	19 h	E
12	19 h	PC
20	19 h	G
24*	17 h	T

(*): Con audiodescripción

Duración aproximada: 3 h 5 min

Acto I: 1 h 20 min / **Entreacto:** 30 min / **Acto II:** 1 h 10 min

Ficha artística

Dirección musical

Marc Minkowski

Dirección de escena

Ivan Alexandre

Escenografía

Antoine Fontaine

Coreografía

Nathalie van Parys

Vestuario

Antoine Fontaine

Iluminación

Ivan Alexandre y Nicolás Fischtel

Asistencia a la dirección de escena

Romain Gilbert

Anna Ponces

Producción

Drottningholms Slottsteater

Coro del Gran Teatre del Liceu

(Pablo Assante, director)

Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu

Asistencia a la dirección musical

Romain Dumas

Maestros asistentes musicales

Véronique Werklé, Rodrigo de Vera,
Maria Shabashova, David-Huy Nguyen-
Phong, Jaume Tribó

Reparto

Don Giovanni

Alexandre Duhamel

Il Commendatore

Alex Rosen

Donna Anna

Iulia Maria Dan

Don Ottavio

Julien Henric

Donna Elvira

Arianna Vendittelli

Leporello

Robert Gleadow

Masetto

Alex Rosen

Zerlina

Alix Le Saux

Trilogía Da Ponte

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Libreto de Lorenzo da Ponte

Così fan tutte

WOLFGANG AMADEUS MOZART

26 de enero de 1790: estreno absoluto en el Burgtheater de Viena

4 de noviembre de 1798: estreno en Barcelona, en el Teatre de la Santa Creu

4 de enero de 1930: estreno en el Gran Teatre del Liceu

30 de mayo de 2015: última representación en el Liceu

Total de representaciones en el Liceu: 62

Abril 2022		Turno
9	19 h	C
13	19 h	PE
21	19 h	P
25*	19 h	H

(*): Con audiodescripción

Duración aproximada: 3 h 25 min

Acto I: 1 h 25 min / **Entreacto:** 30 min / **Acto II:** 1 h 25 min

Ficha artística

Dirección musical

Marc Minkowski

Dirección de escena

Ivan Alexandre

Escenografía

Antoine Fontaine

Vestuario

Antoine Fontaine

Iluminación

Ivan Alexandre, Antoine Fontaine
y Tobias Hagström Ståhl

Asistencia a la dirección de escena

Romain Gilbert
Anna Ponces

Producción

Drottningholms Slottsteater

Coro del Gran Teatre del Liceu

(Pablo Assante, director)

Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu

Asistencia a la dirección musical

Romain Dumas

Maestros asistentes musicales

Véronique Werklé, Rodrigo de Vera,
María Shabashova, David-Huy Nguyen-
Phong, Jaume Tribó

Reparto

Fiordiligi

Ana Maria Labin

Dorabella

Angela Brower

Ferrando

Julien Henric 9 de abril
James Ley 13, 21 y 25 de abril

Guglielmo

Florian Sempey 9 de abril
Robert Gleadow 13, 21 y 25 de abril

Despina

Miriam Albano

Don Alfonso

Alexandre Duhamel

[Volver al índice](#)

El tumulto se concreta en una superposición de escenas repetidas. Todos hablan a la vez, empalman aullidos con carcajadas, susurros con lamentos, confesiones y silencios. Ésta es una historia que no termina; se suceden los principios y los finales y el juego vuelve a empezar, por el puro placer de hacerlo.



The fall of Rome: A traveller's guide

The I return to my hotel.
Take off the big coat.

Hang up

The enormous trousers.
Sit down to wait
For the nightmare.

Anne Carson

“(Don Giovanni) Es una ópera, los moldes son seguramente los de la ópera italiana, pero la potencia de lo que hay dentro rompe los moldes y se eleva una atmósfera musical que es el drama. No es una serie de arias y *duetti* y concertantes, más o menos agradables cada uno por separado, el que os compone el efecto de la obra, sino el espíritu que la anima y que confiere una entidad propia a los personajes y a sus pasiones, y a las escenas resultantes”.

Joan Maragall,
El drama musical de Mozart



La Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu con su director titular, Josep Pons.

Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu

La Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu es la orquesta más antigua de España. Durante casi 170 años de historia, la Orquesta del Gran Teatre del Liceu ha sido dirigida por las batutas más prestigiosas, de Arturo Toscanini a Erich Kleiber, de Otto Klemperer a Hans Knapperstbusch, de Bruno Walter a Fritz Reiner, Richard Strauss, Alexander Glazunov, Ottorino Respighi, Pietro Mascagni, Igor Stravinsky, Manuel de Falla o Eduard Toldrà, hasta llegar a nuestros días con Riccardo Muti o Kirill Petrenko. Ha sido la protagonista de los estrenos del gran repertorio operístico en la península ibérica desde el barroco hasta nuestros días y a lo largo de su historia ha dedicado también una Especial atención a la creación lírica catalana.

Hizo su debut en 1847 con un concierto sinfónico dirigido por Marià Obiols, siendo la primera ópera *Anna Bolena*, de Donizetti. Desde entonces ha actuado de forma continuada durante todas las temporadas del Teatro.

Internacionalmente cabe destacar el Concierto por la Paz y los Derechos Humanos, organizado por la Fundación Onuart, retransmitido desde la sede de las Naciones Unidas en Ginebra el pasado 9 de diciembre de 2017.

Después de la reconstrucción de 1999, han sido directores titulares Bertrand de Billy (1999-2004), Sebastian Weigle (2004-2008), Michael Boder (2008-2012) y, desde septiembre de 2012, Josep Pons.

Intérpretes - Le nozze di Figaro

Violín I

- Kai Gleusteen
- ◆ Liviu Morna
- ◆ Eva Pyrek
- Joan Andreu Bella
- Birgit Euler
- Sergey Maiboroda
- Oleg Shport
- Oksana Solovieva
- Oriol Algueró
- Biel Graells

Violín II

- ▲ Emilie Langlais
- ◆ Charles Courant
- Kalina Macuta
- Mihai Morna
- Alexandre Polonski
- Sergi Puente
- Annick Puig
- Diedrie Mano

Viola

- ▲ Albert Coronado
- ◆ Fulgencio Sandoval
- Bettina Brandkamp
- Franck Tollini
- Marie Vanier
- Salomé Osca

Violonchelo

- ▲ Òscar Alabau
- ◆ Andrea Amador
- Esther Clara Braun
- Juan Manuel Stacey

Contrabajo

- ▲ Joao Seara
- ◆ Jorge Martínez
- Javier Serrano

Flauta

- ▲ Nieves Aliaño
- Joan Josep Renart

Oboe

- ▲ Óscar Diago
- Enric Pellicer

Clarinete

- ▲ Juanjo Mercadal
- Laia Santamaria

Fagot

- ▲ Bernardo Verde
- Juan Pedro Fuentes

Trompa

- ▲ Pablo Cadenas
- Marc Garcia

Trompeta

- ▲ Josep Anton Casado
- David Alcaraz

Timpani

- ▲ Manuel Martínez

Pianoforte

- ▲ Maria Shabashova

Intérpretes - Don Giovanni

Violín I

- Kai Gleusteen
- ◆ Liviu Morna
- ◆ Olga Aleshinsky
- Joan Andreu Bella
- Sergey Maiboroda
- Raul Suárez
- Renata Tanellari
- Yana Tsanova
- Oriol Algueró
- Oleksandr Sora

Violín II

- ▲ Rodica Monica Harda
- ◆ Sergi Puente
- Mercè Brotons
- Andrea Ceruti
- Charles Courant
- Kalina Macuta
- Mihai Morna
- Diedrie Mano

Viola

- ▲ Alejandro Garrido
- ◆ Albert Coronado
- ◆ Fulgencio Sandoval
- Claire Bobij
- Josep Bracero
- Salomé Osca

Violonchelo

- ▲ Òscar Alabau
- ◆ Lourdes Kleykens
- Matthias Weinmann
- Esther Clara Braun

Contrabajo

- ▲ Joaquín Arrabal
- ◆ Javier Serrano
- Sávio De La Corte

Flauta

- ▲ Aleksandra Miletic
- Nieves Aliaño

Oboe

- ▲ Óscar Diago
- Raúl Pérez

Clarinete

- ▲ Darío Mariño
- Laia Santamaria

Fagot

- ▲ Guillermo Salcedo
- Juan Pedro Fuentes

Trompa

- ▲ Carles Chordà S.
- Jorge Vilalta

Trompeta

- ▲ Josep Anton Casado
- David Alcaraz

Trombón

- ▲ Jordi Berbegal
- David Morales
- Ricardo Rodríguez

Timpani

- ▲ Manuel Martínez

Mandolina

- ▲ Eduard Iniesta

Pianoforte

- ▲ Maria Shabashova

Banda en escena

Violín I

- ▲ Eva Pyrek

Violín II

- ▲ Liu Jing

Contrabajo

- ◆ Cristian Sandu
- ◆ Jorge Martínez

Intérpretes - Così fan tutte

Violín I

- Kai Gleusteen
- ◆ Kostadin Bogdanoski
- ◆ Liviu Morna
- ▲ Olga Aleshinsky
- Joan Andreu Bella
- Oksana Solovieva
- Yana Tsanova
- Oriol Algueró
- Biel Graells
- Oleksandr Sora

Violín II

- ▲ Emilie Langlais
- ◆ Rodica Monica Harđa
- Mercè Brotons
- Andrea Ceruti
- Charles Courant
- Sergi Puente
- Annick Puig
- Diedrie Mano

Viola

- ▲ Alejandro Garrido
- ◆ Fulgencio Sandoval
- Bettina Brandkamp
- Marie Vanier
- Josep Bracero
- Salomé Osca

Violonchelo

- ▲ Òscar Alabau
- ◆ Paula Lavarías
- Juan Manuel Stacey
- Matthias Weinmann

Contrabajo

- ▲ Joaquín Arrabal
- ◆ Jorge Martínez
- Javier Serrano

Flauta

- ▲ Aleksandra Miletic
- Nieves Aliaño

Oboe

- ▲ Óscar Diago
- Raúl Pérez

Clarinete

- ▲ Darío Mariño
- Laia Santamaria

Fagot

- ▲ Guillermo Salcedo
- M. José Rielo

Trompa

- ▲ Carles Chordà S.
- Pablo Cadenas

Trompeta

- ▲ Josep Anton Casado
- David Alcaraz

Timpani

- ▲ Manuel Martínez

Pianoforte

- ▲ Maria Shabashova



Coro del Gran Teatre del Liceu

El Coro del Gran Teatre del Liceu nace conjuntamente con el Teatro en 1847 y protagoniza desde entonces los estrenos en España de la práctica totalidad del repertorio operístico, del barroco hasta nuestros días. A lo largo de estos casi 170 años, el Coro del GTL ha sido dirigido por las batutas más prestigiosas, de Arturo Toscanini a Erich Kleiber, de Otto Klemperer a Hans Knapperstbusch, de Bruno Walter a Fritz Reiner, Richard Strauss, Alexander Glazunov, Ottorino Respighi, Pietro Mascagni, Igor Stravinsky, Manuel de Falla o Eduard Toldrà, hasta llegar a nuestros días con Riccardo Muti o Kirill Petrenko, y por los más grandes directores de escena.

El Coro del GTL se ha caracterizado históricamente por una vocalidad muy adecuada para la ópera italiana, consolidando un estilo de canto de la mano del gran maestro italiano Romano Gandolfi asistido por el maestro Vittorio Sicuri, que fue el director titular a lo largo de once años y que creó una escuela que ha tenido continuidad con José Luis Basso, Conxita Garcia y actualmente con Pablo Assante. También han sido directores titulares del Coro Peter Burian, Andrés Máspero y William Spaulding.

Intérpretes

Don Giovanni

Sopranos I

Natalia Perelló
María Genís
Glòria López
Monica Luezas
Raquel Momblant

Sopranos II

Aina Martín

Mezzo-sopranos

Elisabeth Gillming
Gema Hernandez

Contralts

Elizabeth Maldonado
Yordanka Leon

Tenors I

Xavier Martínez
José Ant^o Medina
Carles Cremades

Tenoers II

Graham Lister
Sung Min Kang

Barítonos

Gabriel Diap
Lucas Groppo
Miquel Rosales
Joan Josep Ramos

Bajos

Pau Bordas
Miguel A Curras
Dimitar Darlev
Ignasi Gomar
Ivo Mischev

Così fan tutte

Sopranos I

Margarida Buendia
Oihane Gonzalez
Olatz Gorrotxategi
Carmen Jimenez
Raquel Lucena
Eun Kyung Park
Alexandra Zabala

Sopranos II

Mariel Fontes
M^a Àngels Padró
Elisabet Vilaplana
Helena Zaborowska

Mezzo-sopranos

Marta Polo
Olga Szabo
Guisela Zannerini

Contraltos

Mariel Aguilar
Sandra Codina
Ingrid Venter

Tenores I

José Luis Casanova
Joan Prados
Daniel Muñoz
Llorenç Valero

Tenores II

Omar A. Jara
Carles Cremades
Sung Min Kang
Nauzet Valeron

Barítonos

Gabriel Diap
Joan Josep Ramos
Lucas Groppo
Xavier Comorera

Bajos

Pau Bordas
Ignasi Gomar
Ivo Mischev

“La música de Mozart es tan pura y bella que la veo como un reflejo de la belleza interior del propio universo.”

Albert Einstein



Ensayo de *Le nozze di Figaro*

Le nozze di Figaro

A TELÓN CORRIDO

Compositor

La trayectoria artística de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) abarca tres décadas, porque desde los cinco años mostró unas dotes insólitas en cuanto a la percepción y construcción de piezas musicales. Tras su etapa como niño prodigio, el joven compositor recorrió buena parte de la Europa del momento, donde pudo asimilar las novedades del lenguaje musical del Clasicismo, del que es, junto con Franz Joseph Haydn y Ludwig van Beethoven, uno de los máximos representantes. Autor de más de cuarenta sinfonías, veintisiete conciertos para piano, conciertos para diferentes instrumentos, música de cámara, sacra e incluso piezas para baile destinadas a la corte de Viena, la ópera fue el género por el que mostró mayor predilección. Con un primer título (*Apollo et Hyacinthus*) escrito con tan solo once años, hasta la última ópera estrenada meses antes de su muerte, *La flauta mágica*, Mozart fue un verdadero hombre de teatro. Ópera seria, ópera cómica y *Singspiel* eran los tres géneros propios del espectáculo operístico del momento, descollando Mozart en todos ellos. *Le nozze di Figaro*, con libreto de Lorenzo Da Ponte, es la primera de las tres óperas que el músico escribió con el citado poeta, antes de *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte* (1790).

Libreto y libretista

Le nozze di Figaro se inspira en la obra teatral *La folle journée ou Les noces de Figaro* de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, estrenada en París en 1784. Era la segunda parte de una trilogía iniciada con *Le barbier de Séville* y concluida con *La mère coupable*. Las obras constituyeron un escándalo mayúsculo, por las críticas explícitas a la aristocracia del Ancien Régime.

En Viena, donde residía Mozart, la obra fue prohibida, aunque el libretista Da Ponte convenció al emperador José II de que la ópera no contenía insultos a las clases acomodadas. Sin embargo, la partitura mozartiana presenta veladamente no pocas invectivas contra la aristocracia, focalizada en el conde de Almaviva.

Lorenzo Da Ponte fue un poeta que colaboró con algunos de los mejores músicos del momento, pues, además de Mozart, realizó libretos también para Antonio Salieri y, en especial, Vicent Martín i Soler, el músico valenciano autor, entre otras, de *Una cosa rara*, ópera que en 1786 obtuvo en Viena mucho más éxito que *Le nozze di Figaro*.

Estreno

Mozart contaba treinta años y disfrutaba de gran popularidad en Viena cuando estrenó *Le nozze di Figaro* en el Burgtheater el 1 de mayo de 1786. Sin embargo, no obtuvo el éxito esperado, en parte porque la frivolidad del público vienés no podía entender la obra de un genio como Mozart y en parte porque, a pesar de tratarse de una ópera bufa (cómica), posee un innegable regusto dramático en algunos de sus personajes, especialmente la condesa de Almaviva.

Si en Viena la ópera no acabó de convencer, en cambio sí lo hizo en Praga. Tras aquel éxito, Mozart recibiría enseguida el encargo para la composición de su siguiente obra escénica: *Don Giovanni*, en la que se incluye una cita justamente de *Le nozze...*, un fragmento del aria de Figaro «Non più andrai», que llegaría a convertirse en uno de los números más populares de las óperas de su tiempo.

Estreno en el Liceu

En el Liceu, *Le nozze di Figaro* llegó casi ciento treinta años más tarde de su estreno; fue el 2 de febrero de 1916, gracias al impulso del empresario Joan Mestres Calvet, gran amante de Mozart. Josep Segura Tallien (Figaro) y Graziella Pareto (Susanna) fueron algunos de sus protagonistas, bajo la dirección de Antoni Ribera. Si bien dejó indiferente a gran parte de los espectadores, los críticos vieron en la partitura no pocas virtudes: desde el *Diario de Barcelona*, por ejemplo, F. Suárez Bravo afirmó que «en la ópera, los sentimientos de algunos de sus personajes siguen siendo tan poco recomendables como en la comedia; pero al pasar a través del espíritu luminoso de Mozart todas las virulencias van esfumándose».



Ensayo de Don Giovanni. David Ruano

Don Giovanni

A TELÓN CORRIDO

Compositor

La trayectoria artística de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) abarca tres décadas, porque desde los cinco años mostró unas dotes insólitas en cuanto a la percepción y construcción de piezas musicales. Tras su etapa como niño prodigio, el joven compositor recorrió buena parte de la Europa del momento, donde pudo asimilar las novedades del lenguaje musical del Clasicismo, del que es, junto con Franz Joseph Haydn y Ludwig van Beethoven, uno de los máximos representantes. Autor de más de cuarenta sinfonías, veintisiete conciertos para piano, conciertos para diferentes instrumentos, música de cámara, sacra e incluso piezas para baile destinadas a la corte de Viena, la ópera fue el género por el que mostró mayor predilección. Con un primer título (*Apollo et Hyacinthus*) escrito con tan solo once años, hasta la última ópera estrenada meses antes de su muerte, *La flauta mágica*, Mozart fue un verdadero hombre de teatro. Ópera seria, ópera cómica y *Singspiel* eran los tres géneros propios del espectáculo operístico del momento, descollando Mozart en todos ellos. *Le nozze di Figaro*, con libreto de Lorenzo Da Ponte, es la primera de las tres óperas que el músico escribió con el citado poeta, antes de *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte* (1790).

Libreto y libretista

Inspirándose en varios libretos más o menos recientes, el veneciano Lorenzo Da Ponte (1749-1838) escribió con *Don Giovanni* una adaptación más sobre el mito de Don Juan, que arranca con *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra* de Tirso de Molina en plena contrarreforma española, en el siglo xvii. Molière o Goldoni ya habían escrito sendas versiones sobre el mismo tema, y Da Ponte fue el responsable de un libreto en verso que bebe, en cierto modo, de las fuentes anteriores. La vida de Da Ponte, relatada con más o menos fantasía en su *Autobiografía*, se puede alinear con la de su compatriota, Giacomo Casanova, que sugirió un texto para un aria de Leporello, finalmente desestimado para el estreno en Praga, donde residía precisamente Casanova.

Da Ponte colaboró con algunos de los mejores músicos del momento, entre ellos, Salieri, y, sobre todo, Vicente Martín y Soler, el músico valenciano autor — entre otros — de *Una cosa rara*, ópera que en 1786 obtuvo tal éxito que Mozart la cita en la escena del banquete de *Don Giovanni*.

Estreno

Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni se estrenó en Praga el 29 de octubre de 1787 tras el éxito arrollador de *Le nozze di Figaro* en esa misma ciudad el invierno de ese año, y que, si en el estreno vienés tuvo un triunfo relativo, en Praga logró una victoria sin precedentes. *Don Giovanni* gustó, y en 1788 Mozart y Da Ponte la presentaron en Viena con algunos retoques, por ejemplo, incorporando una nueva aria para Donna Elvira («Mi tradì»), encarnada entonces por la *prima donna* del Burgtheater vienés, Caterina Cavalieri, o el cambio del aria «Il mio tesoro» de Don Ottavio por «Dalla sua pace». Después de las funciones en la capital imperial, el emperador José II declaró que la ópera era “muy dura de roer”, y Mozart replicó: “Démosles tiempo para digerirla”.

Estreno en el Liceu

Cuando *Don Giovanni* se representó en el Liceu por primera vez, el 21 de febrero de 1866, ya hacía diecisiete años que se había estrenado en el Teatro Principal de Barcelona. Antoni Fargas Soler, que llamó a Mozart “Platón de los músicos”, publicó material previo en el *Diario de Barcelona*, previendo que la ópera podría no gustar al público liceísta. Parece ser que la función tuvo un nivel medio, aunque lo que más gustó fueron los decorados... Con el tiempo, *Don Giovanni* siguió representándose en Barcelona y fue la única ópera mozartiana representada en la capital catalana durante el siglo XIX. En 1905, el poeta Joan Maragall la tildó de “drama musical” en una célebre conferencia pronunciada en la Asociación Wagneriana.



Ensayo de *Così fan tutte*.

Così fan tutte

A TELÓN CORRIDO

Compositor

La trayectoria artística de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) abarca tres décadas, porque desde los cinco años mostró unas dotes insólitas en cuanto a la percepción y construcción de piezas musicales. Tras su etapa como niño prodigio, el joven compositor recorrió buena parte de la Europa del momento, donde pudo asimilar las novedades del lenguaje musical del Clasicismo, del que es, junto con Franz Joseph Haydn y Ludwig van Beethoven, uno de los máximos representantes. Autor de más de cuarenta sinfonías, veintisiete conciertos para piano, conciertos para diferentes instrumentos, música de cámara, sacra e incluso piezas para baile destinadas a la corte de Viena, la ópera fue el género por el que mostró mayor predilección. Con un primer título (*Apollo et Hyacinthus*) escrito con tan solo once años, hasta la última ópera estrenada meses antes de su muerte, *La flauta mágica*, Mozart fue un verdadero hombre de teatro. Ópera seria, ópera cómica y *Singspiel* eran los tres géneros propios del espectáculo operístico del momento, descollando Mozart en todos ellos. *Le nozze di Figaro*, con libreto de Lorenzo Da Ponte, es la primera de las tres óperas que el músico escribió con el citado poeta, antes de *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte* (1790).

Libreto y libretista

El veneciano Lorenzo Da Ponte (1749-1838) tuvo una vida que relató con más o menos fantasía en su *Autobiografía* y se la puede poner en paralelo con la de su compatriota, Giacomo Casanova, seductor, aventurero y viajero -com Da Ponte-.

Desde su establecimiento en la corte de Viena, Lorenzo Da Ponte colaboró con algunos de los mejores músicos del momento, entre otros Mozart, Salieri y, sobre todo, del valenciano Vicent Martín i Soler.

Da Ponte viajó de Viena a Londres y después de una breve estancia en la capital inglesa emigró a Nueva York, donde fue profesor de lengua italiana en la Universidad de Columbia y donde abrió un negocio de ultramarinos. En 1826 recibió en la ciudad norteamericana la visita del cantante sevillano Manuel García hecho que propició los estrenos en Nueva York de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini y de *Don Giovanni*.

En los orígenes del libreto de *Così fan tutte* (original y que no es ninguna adaptación de obras precedentes) seguramente hay rastros de Ariosto, de Boccaccio, de Cervantes o del mismo emperador José II que, según la leyenda, habría sugerido el núcleo de la trama.

Estreno

Così fan tutte se estrenó en el Burghtheater de Viena el 26 de enero de 1790, un día antes de que Mozart celebrara el treinta-cuatro aniversario. Eran años de penurias para el compositor, que pasaba por no pocas dificultades económicas a causa de su mala administración.

Se sabe poco de la respuesta del público ante el *dramma giocoso* que Mozart estrenaba en la capital austríaca. De hecho, el teatro cerró el 16 de febrero de 1790, a causa de la muerte del emperador José II. Así pues, las funciones de la última ópera italiana cómica de Mozart fueron bien escasas.

El estreno conto, entre otros, con la soprano Adriana dal Bene “la Ferrarese” (amante de Da Ponte) y con el barítono Francesco Benucci, que había sido el primer Figaro en el estreno de *Le nozze di Figaro* y el Leporello de la versión vienesa de *Don Giovanni*.

Estreno en el Liceu

Las primeras funciones de *Così fan tutte* en el Liceu (4, 6 y 9 de enero de 1930) se pueden considerar como un verdadero estreno: las representaciones de 1798 en el Teatro de la Santa Cruz quedaban demasiado lejos y la ópera era la última de las cinco más populares de Mozart que llegaban a Barcelona. En aquella ocasión, no obstante, se cantó en alemán. El reparto incluía al barítono Willi Domgraf-Fassbänder, padre de la futura gran mezzosoprano Brigitte Fassbänder.

La versión, en tres actos, fue reseñada en diversos rotativos barceloneses. Desde las páginas de *La Publicidad*, por ejemplo, se decía que la ópera “fue programada dignamente y con un cuidado que debía satisfacer todas las exigencias, y así la interpretación de esta ópera, confiada a artistas excelentes y realizada con toda pulcritud y exactitud, ha marcado un momento de éxito bien significativo y de singular relevo”. Sin embargo, el público recibió la obra con mucha frialdad.



Ensayos de *Don Giovanni* en el Liceu. David Ruano

Víctor García de Gomar
Director artístico del Gran Teatre del Liceu

Trilogia Da Ponte

Un espejo eterno

Conde:

(in tono supplichevole)
Contessa, perdono!

Condesa:

Più docile io sono,
e dico di sì.

(Acto IV, *Le nozze di Figaro*, Mozart)

El director de orquesta Marc Minkowski y el director de escena Ivan Alexandre nos proponen un estimulante y refrescante reto: presentar cuatro ciclos enteros de la trilogía Mozart-Da Ponte (*Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* y *Don Giovanni*), tres óperas (y auténticos monumentos en la historia del arte universal) de la fructífera colaboración entre Lorenzo Da Ponte y Wolfgang Amadeus Mozart. Un viaje en tres episodios, teselas de un extraordinario mosaico.

La Gran Enciclopèdia Catalana define la entrada “trilogía” de la siguiente manera: “Conjunto de tres obras, es-

pecialmente dramáticas o narrativas, que constituyen una unidad”. Es, por tanto, una tríada en la que los sujetos, la intención o los personajes siguen los unos a los otros con una unidad o bien una obra dividida en tres partes diferenciadas, pero que se presenta de forma continua. En los tiempos de Mozart, este término se aplicaba únicamente a las tragedias griegas, y, por otro lado, Da Ponte no escribió los tres libretos pensando en una trilogía. En contraposición, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, creador del texto original, sí que escribió su trilogía sobre Figaro o la familia Almaviva:

Le barbier de Séville (1775), seguido de *La folle journée ou Les noces de Figaro* (1784) y *La mère coupable* (1792) para finalizar.

Da Ponte tuvo una vida de novela: viajero, director del Nuevo Teatro Italiano de la corte de Viena, profesor de italiano en Londres, amigo de Casanova (a quien tuvo muy presente en la caracterización del Don Giovanni) y que acabó como profesor en la Universidad de Columbia, en Nueva York, donde murió. Por otro lado, Beaumarchais, con una personalidad extraordinaria, comparte con Da Ponte una vida llena de aventuras: fue relojero, inventor, dramaturgo, profesor de piano de las hijas de Luis XV, espía, diplomático, editor, horticultor y revolucionario. Beaumarchais tardó mucho en poder publicar *Figaro o La folle journée*: censurada y obstaculizada por el propio rey por la dura crítica social que colocaba el punto de mira en la arrogancia de la clase dominante, la aristocracia, justo antes de la Revolución Francesa. La obra muestra el antagonismo social entre clases: amo-criado, defiende la superioridad moral de la base de la sociedad e incita una revuelta.

La trilogía Mozart-Da Ponte se nos muestra como un edificio coherente y autónomo que responde al principio de las unidades del teatro clásico: unidad de lugar, tiempo y acción, que no excluye las intrigas subordinadas o paralelas (a pesar de que la acción de las tres no se desarrolla en el mismo

lugar ni época: *Le nozze di Figaro*, en el castillo del Conde, cerca de Sevilla, en el siglo XVIII; *Don Giovanni*, en la Sevilla del siglo XVI; y *Così fan tutte*, en Nápoles en el siglo XVIII.

En esta innovadora y estimulante presentación del Liceu, el público deberá imaginarse estos tres episodios como si se tratara de cuadros *pendants* (exhibidos de forma conjunta y, habitualmente, con las mismas dimensiones, unas proporciones similares y referidos a un mismo sujeto artístico —son buenos ejemplos de ello las pinturas de Velázquez: *La túnica de José* (1630) o *La fragua de Vulcano* (1630) para el Buen Retiro, que hablan de la traición desde el punto de vista bíblico y mitológico, o la pareja de filósofos antiguos *Esopo i Menipo de Gadara*, para la Torre de la Parada—). Solo una lectura conjunta puede amplificar el disfrute y subrayar resonancias de esta agrupación única.

En esta producción original del Drottningholms Slottsteater (en coproducción con el Château de Versailles), se utiliza una misma escenografía para asociar los tres títulos. Así, los ecos de cada uno de ellos quedan absorbidos/recogidos/amplificados por los otros dos. Cada libreto es una pieza de un puzle, que cobra su dimensión asociada a los otros dos títulos, que la completan e iluminan. De este modo, cada obra, que tiene una entidad autónoma y puede disfrutarse de forma independiente, gana profundi-

dad y sentido con esta idea de festival, donde se insta a una reflexión sobre las relaciones, las oposiciones, las analogías... Un proyecto singular que nos confronta con paradojas de nuestro comportamiento y nuestros sentimientos afectivos, y nos obliga a cuestionar las implicaciones de nuestro deseo y, por extensión, de nuestros impulsos.

Por otro lado, y desde otra perspectiva de los personajes, en la trilogía hay tres grupos de personajes completamente disociados, pero en el sí de cada ópera hay relaciones familiares explícitas similares en cada entrega: parejas, filiaciones varias, hermanas en *Così*, amantes... Teniendo en cuenta los intérpretes, Minkowski ha querido repartir los roles entre una misma familia de cantantes. Así, el cantante que interpreta a Figaro será el mismo que cantará Leporello y Guglielmo; Susanna también Dorabella; Don Giovanni el mismo que Don Alfonso; o la Condesa y Fiordiligi, cantadas por una misma soprano. Si analizamos las primeras representaciones, arroja luz a la proximidad entre la personalidad de los intérpretes para los que Mozart escribió: Luigi Bassi, el primer Don Giovanni, también cantó el Conde de Almaviva en Praga; Francesco Albertarelli, primer Don Giovanni en Viena, será también el Conde de la *reprise* de 1789; Gioacchino Costa, el primer Basilio, será también el primer Don Giovanni de Leipzig; Francesco Bussani será el primer Don Alfonso y también el primer Bartolo y el primer Commen-

datore de Viena, entre otros.

Podemos dibujar unos paralelismos vocales y caracterológicos entre Almaviva y Don Giovanni, el Commendatore y Don Alfonso. De algún modo, son ecos de la historia que hablan de una familiaridad entre una “compañía” estable de cantantes para los que Mozart escribía. Una intrahistoria sutil entre roles e intérpretes.

El enfoque sucesivo (en cuatro ciclos enteros de títulos alternados), como si de un festival se tratara, revela una tensión especial y, así, el público está invitado a bucear en la tumultuosa vida de esta galería de personajes llena de analogías: la soledad contemplativa percibida de la Condesa y Donna Elvira, que de algún modo anticipan las hermanas Dorabella y Fiordiligi. En contraposición, Susanna y Despina se nos muestran más emancipadas/as-tutas ante la misoginia del hombre. Una colección de caracteres donde, ya residiendo en el mito, se muestra un sufrimiento femenino compartido, fuente de una forma violenta masculina. El refugio de las mujeres reside en su capacidad de ser solidarias. A partir del momento en que son separadas, se convierten en vulnerables. Podemos reducir todo el universo de esta fascinante trilogía en un enfrentamiento binario entre los mundos masculino individualista y agresivo, y uno femenino sensible y generoso. Todos los aspectos y las variantes del amor se recogen aquí: el idealismo contemplativo de Don Ottavio o Cherubino,

pasando por las relaciones madre-hijo, marido-esposa, amante-cortesana: un mundo de exploraciones y un manual perfectamente definido y perfilado musicalmente por Mozart en cada uno de los personajes.

Desde la fragilidad hasta la violencia, pasando por la generosidad, la dicha, la muerte... Acaba siendo un espejo eterno para la humanidad. Esta nueva mirada revelará nuevos significados y confrontará a los espectadores con la noción de seducción, planteando preguntas como: ¿qué significa ser hombre o mujer en la sociedad actual?, ¿qué límites ponemos a nuestro deseo?, ¿qué significa ser pareja hoy en día?, ¿qué consecuencias tienen nuestros impulsos o el abuso?

En relación con la puesta en escena de Ivan Alexandre, con los decorados y los vestidos de época neoclásicos de Antoine Fontaine, se ofrece una propuesta historicista que es un homenaje a los orígenes de la ópera ambulante, del “teatro dentro del teatro”, sugeridos por los retablos de madera, el sutil juego de las cortinas y la economía de medios. Esta escenografía sobria resulta desacomplejada, fresca y luminosa.

Mozart, que con su música representa la perfección clásica de la belleza (igual que los palacios de Palladio), legó a la humanidad una trilogía de una enorme vigencia y modernidad que sugiere reflexiones que van más allá de la

trama. Así, cada título de esta trilogía sigue hablando sobre nuestra sociedad y sobre nuestro tiempo: En *Le nozze di Figaro*, se tensa la institución del matrimonio, y a la luz del movimiento #metoo, el abuso de poder y la intimidación sexual hablan de una toxicidad masculina a erradicar; *Don Giovanni* es una metáfora de la violencia destructiva ante la imposibilidad de autocontrolar los impulsos y deseos por encima de la ley; y *Così fan tutte* reflexiona sobre las diferentes formas de amar, rompiendo con los clichés y estereotipos para cuestionarse qué significa ser una pareja en la actualidad.

La seducción, motor de la acción de los hombres, encontrará sus límites, y, ante el abuso y el exceso de libertad, siempre aparecerá un elemento de reencuentro. Las diversas manifestaciones sobre el amor y la reconciliación son la base de esta trilogía, y, en el contexto del catolicismo imperante y la Ilustración en la época, Mozart propone una receta final: el perdón, una reparación inteligente y necesaria.

*«Per pietà, ben mio, perdona
All'error di un'alma amante;
Fra quest'ombre e queste piante
Sempre ascoso, oh Dio, sarà!»*

Fiordiligi,

(acto II, *Così fan tutte*, Mozart)



Ensayo de *Le nozze di Figaro* en el Liceu.

Ivan Alexandre
Director de escena

SOBRE LA PRODUCCIÓN

Mozart - Da Ponte. Una Trilogía

En 1783, el joven compositor conoce a un poeta veneciano que se había establecido hacía poco en Viena. La boda del siglo. Juntos, Mozart y Da Ponte produjeron *Le nozze di Figaro* (Viena, 1786), *Don Giovanni* (Praga, 1787) y *Così fan tutte* (Viena, 1790), tres óperas de origen, forma y naturaleza distintas, pero de igual valor y, podríamos decir, de la misma sangre. Como si un solo corazón latiera en tres cuerpos diferentes.

Con suerte para nosotros, se trata, pues, de tres espectáculos inscritos en un marco único, ya que cuentan la historia de un mismo personaje, este libertino del antiguo régimen que lleva tres nombres seguidos: Chérubin, en la primavera de su vida (*Le nozze di Figaro*); Don Giovanni, en pleno verano (*Don Giovanni*); y, finalmente, Don Alfonso es la llegada del otoño (*Così fan tutte*). Todo por las mujeres, para todas las mujeres. Del mismo modo, el adolescente fervoroso (“... ogni donna cangiar di colore, ogni donna mi fa palpitar...””) se convierte en torturador de corazones (“Non si picca se sia ricca, se sia brutta, se sia bella”), que, a la vez, al envejecer, hace repetir a los jóvenes sus antiguas vilezas (“Giacché

giovani, vecchie, e belle e brutte, ripetete con me: così fan tutte”).

Estos tres espectáculos obedecen a tres geometrías distintas. *Le nozze di Figaro* se presenta de manera frontal y su escenario se agranda acto tras acto. *Don Giovanni* se ejecuta en una perspectiva de contrarios: el protagonista delante, todos los demás —el criado, las mujeres, el rival— están agotados de seguirlo (solo se volverá una sola vez, atravesado por la primera duda en toda su vida, pocos segundos antes de desaparecer). Finalmente, *Così fan tutte* se desempeña de modo circular alrededor de la “escena” donde las chicas interpretan su papel de abandonadas fieles y los chicos el suyo de “albaneses” suspirantes, ya que a todos les atañen ciertos papeles y, bajo la mirada del diablo Alfonso, inversiones: las mujeres-espectáculo se convierten en espectadoras y los hombres-espectadores se convierten en espectáculo. Tres momentos, un solo sitio. Un mismo fondo de compañía ambulante rediseñado para cada ocasión con telas nuevas. Tres momentos de la vida amorosa tallados en un solo material que evoluciona con los personajes: como una hoja de papel sobre la que se

garabatea la “locura diurna” de *Figaro*, que regresa de forma negativa (blanco sobre negro) en la “locura nocturna” de *Don Giovanni*, para finalmente descubrir el color al alba en *Così fan tutte*.

Nuestra trilogía se desarrolla por completo bajo la mirada de los espectadores. Tocadores de maquillaje, criados de noche, biombos repartidos por la platea, al lado del coro y al lado del jardín. Sin bastidores, nada en las perchas, ni trampillas ni nada debajo. No hace falta siquiera un teatro: algunos pasos de madera, algunos esbozos sobre telas colgadas le dan la espalda a la gran ópera para convertirse en el teatro espontáneo concebido por los autores. A diferencia de *Mitridate* o *Idomeneo*, las tres piezas de Da Ponte son dramas familiares en los que la aventura extraordinaria surge de la vida cotidiana. Nuestro dispositivo no busca alejarse de esta forma popular y móvil que es la *opera buffa*, ya que este es el género especificado por Mozart en su propio catálogo, incluido *Don Giovanni*.

También hemos elaborado estos tres espectáculos para que pudieran sucederse en una semana o en un fin de semana. Ante nuestros ojos, Barbarina se convierte en Elvira; Figaro, en Leporello; Don Giovanni, en Don Alfonso, siempre según la norma establecida por el compositor en una famosa carta de 1783: una soprano *seria* (la Condesa, Donna Anna, Fiordiligi), un *semi-carattere* (“de igual importancia”, precisa Mozart: Susanna, Zerlina, Dorabella) y una *terza donna* bufa (también reclamada por Mozart: Marcellina, Donna Elvira, Despina). Por eso interpretamos la versión original de *Don Giovanni* (Praga, 1787) —a la que el músico hubiera preferido no añadir nada, se lamenta Da Ponte en sus *Memorias*—, mucho más legible y vivaz que el *patchwork* que se representó a partir del siglo XIX.

Como en el *Ring* de Wagner, se prevé que cada título del ciclo sea autónomo y forme un todo independiente, pero también que la suma de los tres títulos dote a cada uno de un sentido único y que constituya un conjunto coherente. El *Ring* de Mozart.

“Puesto que la muerte, bien mirado, es el verdadero objetivo de nuestra vida, me he familiarizado tanto desde hace unos años con esta verdadera y mejor amiga del hombre, que su imagen no tan solo no tiene nada de terrorífico para mí, sino que es, bien al contrario, calmante y consoladora. Y agradezco a Dios que me haya concedido el gozo de tener la ocasión —vos me entendéis— de aprender a conocerla como la clave de nuestra verdadera felicidad.”

Wolfgang Amadeus Mozart,
carta a su padre Leopold, 4 de abril de 1787

Argumento de la obra

Le nozze di Figaro



Le nozze di Figaro. Fotografia de Maus Bäckler

Acto I

Habitación de Fígaro y Susanna, en el castillo de los Condes de Almaviva.¹ Los dos jóvenes, prometidos, preparan la estancia donde pasarán la noche de bodas.² Mientras Figaro mide el espacio destinado a la cama, Susanna le avisa de que el Conde de Almaviva quiere recuperar el derecho de pernada con ella, esa misma noche. Figaro, indignado, se apresura a preparar una estrategia para desenmascarar a Almaviva.³

Don Bartolo, antiguo tutor de Rosina (la actual Condesa) se quiere vengar de Figaro porque fue por su culpa que su pupila se casó con el Conde. Ahora, el anciano Bartolo asesora a Marcellina: ésta prestó un dinero a Fígaro y la prueba es un pagaré, según el cual si no se retornara la cantidad estipulada, el joven debería casarse con Marcellina. Bartolo declara tenerlo todo a favor para que se cumplan unas u otras condiciones.⁴

Después de una pequeña disputa entre Marcellina y Susanna, aparece el paje Cherubino, adolescente al servicio de la Condesa, quien confiesa amar a todas las mujeres de palacio, especialmente a la Condesa, para quien ha escrito una canción que entrega a Susanna.⁵ Pero aparece el Conde de Almaviva y Cherubino se esconde detrás de una butaca. El Conde se insinúa a Susanna pero son interrumpidos por Basilio, clérigo intrigante y profesor de música del castillo. Almaviva se oculta donde está Cherubino que, hábilmente, es escondido por Susanna con una sábana. Basilio hace saber a Susanna el interés que el Conde tiene hacia ella y también que conoce las inclinaciones de Cherubino

por la Condesa. El Conde sale del escondite furioso e increpa a Basilio. Cuando explica que encontró a Cherubino escondido en la habitación de la sirvienta Barbarina, alza la sábana, dejando al paje al descubierto.⁶ El Conde lo echa del castillo, pero llega Figaro con un séquito de campesinos para que Almaviva cifiña a Susanna la corona virginal, con lo cual los derechos de pernada sobre la sirvienta quedarían anulados. Pero el Conde pide astutamente posponer la ceremonia: una estrategia para ganar tiempo y hacer que Marcellina pueda casarse con Figaro. Éste pide clemencia por Cherubino y el Conde destina al paje a su regimiento. Figaro se burla de la vida militar de Cherubino.⁷

Le nozze di Figaro. Fotografia de Mats Bäcker





Acto II

Estancias de la Condesa de Almaviva. Ésta se lamenta de su triste suerte, al lado de un marido que ha dejado de desearla y amarla.⁸ Figaro explica entonces su plan para desenmascarar al Conde: Susanna lo citará esa misma noche en el jardín, pero quien asistirá será Cherubino disfrazado de mujer. Entra el paje, y Susanna le obliga a cantar la melodía que ha escrito para la Condesa.⁹ Alguien llama a la puerta: es el Conde que, alertado por un anónimo, quiere saber quién se oculta en la habitación de su esposa. La Condesa le dice que es Susanna, probándose un vestido de novia en el gabinete contiguo –en realidad quien se esconde es Cherubino y no Susanna, que ha salido por otra puerta– y al no recibir respuesta, el Conde sale con su esposa, dispuesto a buscar herramientas para reventar la puerta del gabinete. Una vez sola, Susanna hace salir a Cherubino, que salta por la ventana.

Llegan los condes, y Almaviva descubre a Susanna escondida dentro del gabinete. La Condesa intenta disimular su sorpresa y, cuando el matrimonio parece reconciliarse, llega Figaro dispuesto a llamar a los allí presentes para las ceremonias prenupciales. El Conde

quiere aclarar el asunto del anónimo, pero Figaro tira pelotas fuera. La situación se complica cuando Antonio, el jardinero, llega para comunicar que alguien ha saltado por la ventana, chafándole unas flores.¹⁰ Figaro dice haber sido él mismo, pero ahora será necesario aclarar porqué llevaba unos papeles que Antonio dice que han caído del bolsillo del saltador y que no son otros que los documentos de Cherubino. Figaro explica que falta el sello y que por eso los llevaba él. El Conde vuelve a topar con la astucia de Figaro cuando llegan Basilio, Bartolo y Marcellina, reclamando la resolución del pagaré de Marcellina. El Conde promete que todo el mundo recibirá la justicia que le corresponde.¹¹

Acto III

La acción nos sitúa en el gabinete de trabajo del Conde de Almaviva. Susanna se ofrece a pasar la noche en el jardín.¹² La cita no es más que una manipulación por parte de Susanna e ingeniada por Figaro. Y el Conde vuelve a sospechar. Por eso, ordenará que Figaro se case con Marcellina.¹³ En la escena del juicio, ante el notario Don Curzio, se descubre la verdadera identidad de Figaro: raptado de su cuna por unos bandidos, fue sustraído de sus padres, que no son otros que Marcellina y Bartolo. La boda no se podrá celebrar y, además, Susanna ha llegado a tiempo con el dinero para saldar la deuda.¹⁴

Poco después la Condesa, evoca los dulces momentos de amor y de pasión con su marido, en sus pocos años de matrimonio.¹⁵ Tras haber sido informada por Susanna de la feliz resolución del pleito contra Figaro, la

Condesa dicta a su doncella una carta mediante la cual citarán al Conde bajo los pinos del jardín, al margen de lo que Figaro hubiera planificado hasta entonces.¹⁶

Acto IV

Nos encontramos en el jardín del palacio. Barbarina, prima de Susanna, ha perdido la aguja que servía de sello del anónimo entregado al Conde.¹⁸ Figaro se las apaña para enterarse del plan secreto y empieza a sospechar que su reciente esposa le sigue el juego al Conde y entonces lanza una cruda inventiva contra el género femenino,¹⁹ poco antes de que Susanna cante, bajo un castaño, su alegría del encuentro con el amante.²⁰ Disfrazada de Susanna, la Condesa se deja seducir por su propio marido, que cree flirtear con Susanna. Esta, por su parte, y siempre con la vestimenta de la Condesa, provoca un encuentro con Figaro, que acaba reconociendo a Susanna por la voz.²¹

Después de haberse aclarado la situación, y mientras buscan por el mismo jardín a Cherubino, Bartolo, Marcellina y Basilio, Figaro y Susanna esperan el momento para desenmascarar al Conde. Este, pensando que Figaro seduce a su esposa (Susanna disfrazada), llama a todo el mundo para comprometer a la Condesa. De repente, ésta aparece y la trama queda descubierta. Humillado, el Conde pide perdón a su esposa²² y ésta accede. Reconciliados los amantes, todo el mundo se dispone a seguir festejando la noche.²³

Consultad el
argumento
en formato de
lectura fácil



Comentarios musicales

- 1 La obertura es un pasaje espumoso en Re mayor, un *presto* en 4/4 que no contiene material temático de la ópera, pero que sintetiza a la perfección el espíritu de la *folle journée* por su ritmo nervioso, por los contrastes dinámicos y por el ritmo contagioso a lo largo de tan solo 95 compases.
- 2 El dueto “Cinque, dieci” permite adivinar la situación despreocupada de la pareja que forman Figaro y Susanna, felices ante su próxima boda. El carácter pragmático de Figaro midiendo el espacio de la cama de matrimonio se traduce en un ritmo de negras, mientras que las frases de la presumida Susanna probándose el sombrero ante el espejo se resuelve con sinuosas corcheas ligadas.
- 3 “Se vuol ballare signor Contino” es una sarcástica cavatina de Figaro a ritmo de minueto, como burla de este baile, eminentemente aristocrático. Apesar de las burlescas reflexiones del personaje, subrayadas por la trompa, Figaro no esconde una evidente preocupación mediante los cambios de *tempo*: del *allegretto* en $\frac{3}{4}$ inicial al *presto* en $\frac{2}{4}$, antes de retornar al *tempo primo*.
- 4 “La vendetta” es la única aria de Bartolo en esta ópera. La ampulosidad inicial da paso a un pasaje que pide dominio del canto silábico y que deja entrever las toscas habilidades del personaje en materia jurídica.
- 5 “Non so più cosa son, cosa faccio” es un aria que desvela las pulsiones onanistas de Cherubino (que acaba con el elocuente “Parlo d’amor con me”), con un ritmo nervioso y que subraya los efluvios adolescentes del paje.
- 6 El trio “Cosa sento” es una muestra excelente de la capacidad de Mozart para crear situaciones teatrales extraordinariamente resueltas por su ingenio musical. De la autoridad inicial del Conde (“Cosa sento?”) al servilismo hipócrita de Basilio (“In mal punto son qui giunto”), pasando por la agitación de Susanna (“Che ruina, me meschina!”). El trato canónico del desmayo de Susanna con las voces de Basilio y el Conde dará paso a un pasaje en semi-recitativo cuando Almaviva narra el encuentro de Cherubino en la habitación de Barbarina. Cuando el paje es descubierto, el trio pasa a una sección que marca el triunfo de las intrigas de Basilio, que proclama “Così fan tutte le belle” con una frase en corcheas ligadas y con una melodía que Mozart recuperará cuatro años más tarde para la obertura, precisamente, de la ópera *Così fan tutte*.
- 7 “Non più andrai” es el aria conclusiva del acto y se convirtió en un verdadero *hit parade* en tiempos de Mozart, que se autocitó con este pasaje en la escena de la cena de *Don Giovanni* y en la Contradanza KV 609. Figaro despliega su burla hacia Cherubino, no exenta de crueldad, con salpicaduras de notas marciales en referencia a la “bella vita militar” que le espera al paje.

- 8 El *largetto* en Mi bemol mayor y en 2/4 es introducido con diecisiete compases que predisponen a la tristeza serena de la Condesa, un personaje que con esta cavatina, “Porgi amor”, actúa como primer contrapunto dramático en la ópera. Mozart dignifica con este número al personaje, por quien toma partido de manera incuestionable.
- 9 “Voi che sapete” es la *canzona (arietta)* de Cherubino, deliciosa página en 2/4 introducida por el clarinete. El ritmo de semicorcheas en *pizzicato* imita a la guitarra presumiblemente punteada por Susanna, mientras el paje canta sus penas amorosas en un pasaje de inevitable signo otoñal y nostálgico.
- 10 El prodigioso final de acto comienza con las autoritarias imprecaciones del Conde. El dueto con la Condesa se convierte en un trío después del descubrimiento de Susanna escondida en el gabinete (“Signore, cos’è quel stupore?”). La siguiente sección, marcada por la entrada de Figaro, culmina con el triunfo de éste cuando resuelve, con una mentira, el tema de la patente de Cherubino (“è l’usanza di porvi il suggello”) y después de diversos cambios de tonalidad que desvelan las vueltas de Figaro para encontrar una respuesta verosímil. Mozart juega, además, con magistrales cambios de *tempo*: *allegro*, *molto andante*, *allegro*, *allegro con spirito*, *andante*, *allegro molto*, en función de los juegos escénicos.
- 11 “Voi signor, che giusto siete” marca la entrada de Basilio, Bartolo y Marcellina, dispuestos a clamar justicia. Es un septeto trepidante, en el que Mozart deja al descubierto a ambos bandos enfrentados, con una solución que marca un punto de inflexión en el transcurso de la *opera buffa*.
- 12 “Crudel! Perché finora” es el dueto entre el Conde y Susanna. El nerviosismo de los personajes se pone de manifiesto en las preguntas “Dunque verrai? – No- No? –Si...”. Una página magistral, que a menudo se ha contrapuesto con el dueto “Là ci darem la mano” de *Don Giovanni*, aunque en el caso de *Le nozze di Figaro* el libertino Conde muestra su torpeza en materia seductora.
- 13 “Hai già vinta la causa! Vedrò mentr’io sospiro” es la gran escena del Conde, que consta de un recitativo acompañado y de un aria dividida en dos secciones. Mozart escribe una página brillante, en la que deja entrever la caducidad de la clase aristocrática, gracias al trato arcaico de las coloraturas, agilidades y saltos interválicos.
- 14 El sexteto “Riconosci in questo amplesso” era el número predilecto de Mozart en esta obra. No falta la consternación de Susanna cuando ve a Figaro besando a Marcellina. Sin embargo, llega enseguida la reconciliación en otra de las extraordinarias transiciones mozartianas que muestran el paso de una situación psicológica a otra.

- 15 Después de un recitativo acompañado (“E Susanna non vien?”), el aria (“Dove sono”) se estructura en dos partes, la primera un andante en 2/4 y la segunda un allegro en 4/4, y siempre con la tonalidad “pura” de Do mayor. La primera sección, que se repite, está escrita con valores largos y siempre con el acompañamiento solidario de un grupo instrumental delicado: cuarteto de cuerda, dos instrumentos de madera (oboe y fagot) y dos trompas. En la segunda sección, la Condesa parece tomar un fuerte impulso gracias a su fortaleza interior y a la coherencia de sus sentimientos. La orquesta sigue siendo cómplice del personaje y reafirma la autoridad, antes de una conclusión típicamente mozartiana, con trino incluido sobre la nota Re del pasaje en agilidad, “l’ingrato cor”.
- 16 El breve pero delicioso dueto “Che soave zeffiretto”.
- 17 ---
- 18 A pesar de su brevedad, la cavatina de Barbarina “L’ho perduta” es una página magistral, un *andante* en 6/8 revestido con la nocturnidad que le confiere la extraña tonalidad de fa menor.
- 19 Después de las interesantes arias de Marcellina (“Il capro e la capretta”) y de Don Basilio (“In quegli’anni”), que lo mismo entorpecen el transcurso dramático del acto, Figaro destila rabia con el recitativo y aria “Tutto è disposto... Aprite un po’ quegli occhi”. Se trata de un número cómico, pero revestido de amargura. Las trompas, que subrayan las frases conclusivas “Già ognuno lo sa”, hacen referencia a los hombres cornudos, en alusión al propio Figaro, que cree que Susanna le es infiel.
- 20 “Giunse alfin il momento... Deh vieni, non tardar” es la gran escena de Susanna. Mozart escribe una página con una preciosa melodía, revestida de un sentido dulce y melancólico, delicado y sensible, con algunos giros que denotan el deseo erótico, puntuado con los *pizzicati* de la cuerda y de los pasajes en *legato* de la cuerda, con el recurso de la sordina. Atención igualmente al uso de los instrumentos de madera y a la delicada línea canora de la soprano. Para unas funciones posteriores, Mozart cambió el aria por la igualmente magistral “Al desio di chi t’adora”, KV 577.
- 21 Otra genial transición de Mozart, con el encuentro entre Susanna y Figaro: cuando éste descubre que la Condesa de Almaviva no es otra que su esposa, un encantador juego musical da paso a la reconciliación de la pareja con un “Io conosco la voce che adoro”, al que Susanna responde: “La mia voce?” antes de que Fígaro afirme: “La voce che adoro”.
- 21 El clímax de la escena aparece con la expansiva frase del Conde “Contessa, perdono” y en tempo *andante*. Los silencios de negra con calderón entre el último “perdono” y la respuesta de la Condesa no podía ser más elocuente.
- 23 Un *allegro assai conclusivo*, en la tonalidad de Re mayor, la misma de la obertura.

English synopsis

Act one

Figaro and Susanna are in their bedroom in the palace of Count Almaviva.¹ The two servants, who are engaged to be married that day, are preparing the room where they will be spending their wedding night.² While Figaro measures the space for their bed, Susanna tells him that Count Almaviva wants his right of first night. Figaro is outraged and begins to prepare a strategy to foil the Count's plans.³ Don Bartolo, the former guardian of Rosina (Countess Almaviva) wants to take revenge on Figaro because he blames him for his ward marrying the Count. Now, the elderly Bartolo is advising Marcellina: she had lent some money to Figaro and the proof is a promissory note which states that if the loan is not repaid, he would have to marry her. Bartolo declares he has arranged everything for either consequence to occur.⁴

After rivals Marcellina and Susanna exchange insults, the Countess' page Cherubino rushes in and speaks of his love for all women, especially the Countess, for whom he has written a song which he gives to Susanna.⁵ But Count Almaviva shows up and Cherubino hides behind a chair. The Count tries to seduce Susanna but is interrupted by Basilio, the sly palace priest and music teacher. Almaviva runs to conceal himself where Cherubino is hiding, cleverly covered with a bedsheet by Susanna. Basilio tells Susanna he knows of the Count's advances and also of Cherubino's crush on the Countess. The Count steps forward in anger and reprimands Basilio. When he explains how he found Cherubino hiding under the bed in the maid Barbarina's room, he lifts the bedsheet off the chair, which exposes the page.⁶ The Count banishes him from the palace, but Figaro arrives with a group of servants to witness Almaviva crowning Susanna with a ceremonial headpiece that symbolises the revocation of his right of first night with the servant bride. But the Count cunningly arranges to postpone the ceremony: a strategy to win time to enable Marcellina to marry Figaro. Figaro appeals for leniency for Cherubino but the Count orders the page to join his army. Figaro ironically tells Cherubino what to expect in the military.⁷

Act two

Countess Almaviva's chamber. She is lamenting that her husband has stopped desiring and loving her.⁸ Figaro then lays out his plan for exposing the Count: Susanna will arrange a rendezvous with him that evening in the garden, but Cherubino will take her place, dressed as a girl. The page enters and Susanna compels him to sing the song he has written for the Countess.⁹ There's a knock at the door: it's the Count, who has received an anonymous tip that somebody is hiding in his wife's chamber. The Countess tells him it is Susanna, who is trying on her wedding dress in the adjoining changing room, when actually it is Cherubino, as Susanna has left through a different door. When the Count receives no answer, he leaves with his wife to get tools to force the changing room door. Now alone, Susanna makes Cherubino leave by jumping out the window.

The Almavivas return, and the Count finds Susanna behind the door of the changing room. The Countess tries to conceal her surprise, and when it seems the couple has reconciled, Figaro arrives to announce the start of the pre-wedding ceremony. The Count wants to get to the bottom of the anonymous tip, but Figaro manages to change the subject. To complicate matters, the gardener Antonio arrives and states that someone has jumped out the window and trampled some flowers.¹⁰ Figaro says it was him, but must now offer an explanation about the papers that Antonio said had fallen out of the jumper's pocket, which are none other than Cherubino's marching orders. Figaro claims he had them because they are missing their seal. The Count is once again put on the spot by Figaro when Basilio, Bartolo and Marcellina arrive to demand payment of the loan made by Marcellina. The Count vows that justice will be served to everyone.¹¹

Act three

Count Almaviva's study. Susanna leads him on with the promise of a rendezvous in the garden,¹² but it is nothing but a ploy by Susanna devised by Figaro. However, the Count again becomes suspicious and orders that Figaro marry Marcellina.¹³ At the trial presided over by judge Don Curzio, Figaro's true identity is discovered: he had been abducted as a baby from his parents, who turn out to be Marcellina and Bartolo. The wedding between Figaro and Marcellina cannot take place and besides, Susanna arrives in

time with the money to settle the debt.¹⁴ Shortly after, the Countess recalls her past happiness with her husband, which seems to have worn off following only a few years of marriage.¹⁵ Later, informed by Susanna of the favourable outcome of the litigation against Figaro, the Countess dictates a letter to her in which she arranges to meet the Count under the pine trees in the garden, regardless of the previous plan hatched by Figaro.¹⁶

At the dance to celebrate Susanna and Figaro's wedding and Bartolo and Marcellina's reunion, Susanna hands the Count the letter sealed with a pin, and writes on the envelope that returning the pin to her means he accepts the proposal. The Count pricks his finger with the pin, which alerts Figaro.¹⁷

Act four

In the palace gardens. Susanna's cousin Barbarina has lost the pin that sealed the anonymous letter handed to the Count.¹⁸ Figaro finds out about the secret plan, and suspicious that his bride is unfaithful, he rants against all women,¹⁹ shortly before Susanna sings a love song under a chestnut tree.²⁰ Wearing Susanna's clothing, the Countess lets her own husband seduce her while he believes he is flirting with the servant. On the other hand, Susanna, dressed in the Countess' clothing, delights in knowing that Figaro is listening, and he recognises her voice by her singing.²¹

Figaro by now realises what is going on, and when Cherubino, Bartolo, Marcellina and Basilio also appear in the garden, he and Susanna wait for the moment to expose the Count. Thinking that Figaro is trying to seduce his wife (Susanna in disguise), the Count explodes with rage to expose her. But the real Countess steps forward and reveals her identity. Deeply ashamed, the Count asks his wife for pardon²² and she forgives him. The couples are reunited and everyone resumes the wedding celebration.²³

Musical comments

- 1 The overture is an effervescent passage in D major, a 4/4 *presto* that does not make use of any thematic material from the opera itself, but which perfectly captures the atmosphere of the *folle journée* with its frothy pace, dynamic contrasts and contagious rhythm throughout only 95 bars.
- 2 The duet “Cinque, dieci” hints at the carefree nature of Figaro and Susanna, who are happy on the day of their wedding. Figaro’s pragmatic nature, measuring out the space for the bed, is conveyed by the pace of the quarter notes, while the phrasing for Susanna, flirting with the mirror as she tries on her headpiece, is resolved with sinuously linked quavers.
- 3 “Se vuol ballare signor Contino” is a sarcastic cavatina by Figaro to the rhythm of minuet, as a mockery of this prominently aristocratic dance. Despite the farcical observations of the character, highlighted by the horn, Figaro does not hide his concerns through a changing *tempo*: from the initial $\frac{3}{4}$ *allegretto* to the $\frac{2}{4}$ *presto* before returning to the tempo primo.
- 4 “La vendetta” is Bartolo’s only aria in this opera. The initial pomposity gives way to a passage that commands syllabic recitation and betrays the character’s crude legal skills.
- 5 “Non so più cosa son, cosa faccio” is an aria that reveals Cherubino’s onanistic tendencies (which ends with the eloquent “Parlo d’amor con me”), with an energetic pace that highlights the page’s effusive youth.
- 6 The trio “Cosa sento” is an excellent example of Mozart’s skill in creating theatrical situations that are expertly resolved by his musical genius, from the Count’s initial authority (“Cosa sento?”) to Basilio’s hypocritical servility (“In mal punto son qui giunto”), and Susanna’s turmoil (“Che ruina, me meschina!”). The canonical handling of Susanna’s dismay with the voices of Basilio and the Count give way to a passage in semi-recitative when Almaviva narrates how he discovered Cherubino in Barbarina’s chamber. When the page is discovered, the trio moves on to a section that signals the success of Basilio’s scheming, who proclaims “Così fan tutte le belle” with a phrase in linked quavers and a melody that Mozart would recuperate four years later for the overture of the opera *Così fan tutte*.
- 7 “Non più andrai” is the closing aria of the act and became quite a hit in Mozart’s time. He later quoted it in the supper scene of his opera *Don Giovanni* and in the 5 Contredanses for orchestra KV 609. Figaro teases Cherubino, not without cruelty, with hints of military chords in reference to the “bella vita militar” that awaits the page.
- 8 The *larghetto* in E-flat major and 2/4 is introduced with seventeen bars that contribute to the calm sorrow of the Countess, a character who with the cavatina, “Porgi amor”, acts as the first dramatic contrast of the opera. With this number Mozart dignifies the character, with whom he clearly takes sides.
- 9 “Voi che sapete” is Cherubino’s *canzona* (*arietta*), a delicious page in 2/4 introduced by the clarinet. The rhythm of semiquavers in *pizzicato* imitates the guitar that Susanna is presumably strumming, while the page sings about his romantic woes in an inevitably gloomy and nostalgic passage.

- 10 The prodigious ending of the act begins with the Count's authoritarian imprecations. The duet with the Countess becomes a trio after Susanna is found hiding in the dressing room ("Signore, cos'è quel stupore?"). The following section, signalled by Figaro's entrance, ends with his triumph when he overcomes the matter of Cherubino's commission with a lie ("è l'usanza di porvi il sugello") and after several changing keys that convey Figaro's beating about the bush in an attempt to come with a plausible answer. Mozart also plays with masterful changes in *tempo*: *allegro*, *molto andante*, *allegro*, *allegro con spirito*, *andante*, *allegro molto*, depending on the unravelling intrigue.
- 11 "Voi signor, che giusto siete" signals the entry of Basilio, Bartolo and Marcellina, ready to demand justice. It is a fast-paced septet, where Mozart exposes the two confronted sides, with a solution that signals a turning point in the outcome of the opera.
- 12 "Crudel! Perchè finora" is the duet by the Count and Susanna. The characters' tension is highlighted by the questions "Dunque verrai? – No- No? –Sì...". A masterful page that is often compared with the duet "Là ci darem la mano" in *Don Giovanni*, although in *Le nozze di Figaro* the philandering Count demonstrates his coarseness when trying to seduce the fair sex.
- 13 "Hai già vinta la causa... Vedrò mentr'io sospiro" is the Count's great scene, which consists of a recitative accompanied by an aria divided into two sections. Mozart writes a brilliant page which conveys the fall of the aristocracy thanks to the archaic handling of coloraturas, agility and intervals.
- 14 The sextet "Riconosci in questo amplesso" was Mozart's favourite piece in this opera. Susanna is upset when she sees Figaro kiss Marcellina, but they quickly reconcile in another extraordinary Mozartian transition that conveys one psychological shift to another.
- 15 Following an accompanied recitative ("E Susanna non vien?"), the aria ("Dove sono") is structured in two parts; the first a 2/4 *andante* and the second a 4/4 *allegro*, at all times in the "pure" key of C major. The first section, which is repeated, is written using long values and always a delicate instrumental group: string quartet, two woodwind instruments (oboe and fagot) and two horns. In the second section, the Countess seems to gather speed thanks to her interior fortitude and the coherence of her feelings. The orchestra remains complicit with the character and reaffirms her authority, before a typical Mozartian ending, including a trill on the D note of the fast-paced passage "l'ingrato cor".
- 16 The brief but delicious duet "Che soave zeffiretto".
- 17 In the third-act *finale* of the opera, Mozart introduces a fandango, as a reminder that the action takes place in Seville. The dance is a clear reference to the one written by Gluck for his ballet *Don Juan* (1761).

- 18 Despite its brevity, Barbarina's cavatina "L'ho perduta" is a masterful page, a 6/8 *andante* shrouded in the darkness conveyed by the unusual key of F minor.
- 19 Following the interesting arias by Marcellina ("Il capro e la capretta") and Don Basilio ("In quegli anni"), which moreover hinder the dramatic outcome of the act, Figaro distils anger with the recitative and aria "Tutto è disposto... Aprite un po' quegli occhi". It is a comical but bitter number. The horns, which underscore the conclusive phrases "Già ognuno lo sa", refer to cuckolds, alluding to Figaro himself, who believes Susanna is being unfaithful.
- 20 "Giunse alfin il momento... Deh vieni, non tardar" is Susanna's great scene. Mozart writes a page with an unfading melody, full of tender melancholy that is delicate and sensitive, with a few twists that denote erotic desire, punctuated by the *pizzicati* and passages in *legato* of the muted strings. Careful attention also to the use of woodwind instruments and the subtle vocal power of the soprano. For later functions, Mozart replaced the aria with the equally masterful "Al desio di chi t'adora", KV 577.
- 21 Another genius transition by Mozart, when Figaro discovers that Countess Almaviva is none other than his wife in disguise; a superb musical interplay leads to the couple reconciling with an "lo conosco la voce che adoro", to which Susanna responds: "La mia voce?" before Figaro affirms: "La voce che adoro".
- 22 The climax of the scene comes with the expansive phrase in *andante* by the Count "Contessa, perdono". The sustained pause of the quarter note with fermata between the last "perdono" and the Countess' response could not be more eloquent.
- 23 A conclusive *allegro assai* in the key of D major, the same as the overture.

Argumento de la obra

Don Giovanni



Don Giovanni; Fotografía de Mats Backer

Acto I

Después de la obertura, y sin solución de continuidad,¹ Leporello, criado de Don Giovanni, se lamenta de su servilismo ante el palacio del Commendatore.² Enseguida sale Don Giovanni, escondiendo el rostro y perseguido por Donna Anna, presumiblemente agredida. La aparición del Commendatore, padre de Donna Anna, desemboca en un rápido duelo en el que Don Giovanni atravesará con su espada el pecho del anciano, que morirá a continuación.³ Leporello y Don Giovanni huyen antes de la aparición de Don Ottavio, prometido de Donna Anna. Ante el cadáver del Commendatore, Don Ottavio jura vengar el asesinato.

La segunda escena transcurre de día. Leporello reprocha a Don Giovanni la vida que lleva, pero su amo lo manda callar. Aparece entonces una dama, lamentando el abandono al que la ha sometido su amante.⁴ Don Giovanni se acerca para consolarla y se da cuenta de que se trata de Donna Elvira, abandonada precisamente por el seductor. La dama reprocha a su antiguo amante su actitud, pero Don Giovanni se escabulle, no sin antes haber pedido a Leporello que se quede con la dama. Donna Elvira se da cuenta entonces de que ha sido una de las 2.065 amantes de Don Giovanni, minuciosamente catalogadas en un libro que Leporello le muestra con todo detalle.⁵

En un lugar rústico, los campesinos Zerlina y Masetto celebran su reciente matrimonio cuando llega Don Giovanni. Atraído enseguida por la joven Zerlina, ordena a Leporello que se lleve a Masetto y al resto de los

invitados a su palacio. La resistencia de Masetto poco puede hacer ante el autoritarismo de Don Giovanni, quien, en un dúo, seduce a Zerlina.⁶

Pronto, sin embargo, llegará Donna Elvira, que se llevará a la joven campesina antes de que caiga bajo el embrujo de Don Giovanni. Cuando este se queda solo, aparecen Don Ottavio y Donna Anna, y, cuando el seductor da el pésame a Donna Anna por la muerte del Commendatore, Donna Elvira hace acto de presencia para declarar que Don Giovanni es un falso y un bribón. Este hace pasar a Elvira por loca y consigue llevársela.⁷

Las últimas palabras de Don Giovanni son reveladoras para Donna Anna, porque reconoce en ese momento ser el agresor y asesino de su padre. Entonces, narra con todo detalle los recuerdos de la noche pasada a Don Ottavio, a quien, de nuevo, reclama venganza.⁸

En el palacio de Don Giovanni, este ordena a Leporello que aquella noche se celebre una fiesta.⁹ Mientras tanto, Zerlina intenta convencer a Masetto de que Don Giovanni no la ha seducido, y amansa a su marido¹⁰ antes de que aparezca de nuevo Don Giovanni invitando a los campesinos a la fiesta nocturna. Mientras tanto, llegan al palacio tres enmascarados (Don Ottavio, Donna Anna y Donna Elvira), dispuestos a comprometer y asediar a Don Giovanni por sus maldades. Leporello les invita a entrar por orden de Don Giovanni, que no descubre la identidad de quien se esconde tras las máscaras.¹¹

Empieza la fiesta con un clamor por la libertad, después del cual Don Giovanni engendra el caos con la orden dada a los músicos de que ejecuten tres danzas, una para los enmascarados, otra para Don Giovanni y

Zerlina, y una tercera para Leporello y Masetto.¹² En medio del baile, Don Giovanni se lleva a Zerlina para forzarla, pero la joven campesina pide auxilio. Los invitados asedian a Don Giovanni, quien, después de culpar a Leporello, se da cuenta de que los enmascarados son en realidad Don Ottavio, Donna Anna y Donna Elvira. Furioso y con rapidez, se lleva a Leporello con él y huye en medio de las intimidaciones de los presentes, que amenazan a Don Giovanni con un fin próximo.

Acto II

Leporello quiere abandonar a su amo por el maltrato al que es sometido continuamente. Don Giovanni lo compra con unas pocas monedas y lo convence para llevar a cabo una nueva aventura: disfrazado de Leporello, Don Giovanni se dispone a seducir a la camarera de Donna Elvira, mientras que el criado, vestido de amo, se llevará a la dama.¹³ Acabada la serenata, una escena en recitativo seco nos muestra a Masetto, quien, acompañado por unos campesinos, se dispone a zurrar a Don Giovanni, a quien toma por Leporello.

Don Giovanni: Fotografía de David Ruano



El libertino consigue quedarse solo con Masetto¹⁴ y lo agrede antes de desaparecer. Zerlina llega a tiempo para socorrer a su esposo.¹⁵

El espacio cambia. Leporello está con Donna Elvira, la cual todavía cree que pasea con Don Giovanni. Así lo piensan igualmente Donna Anna, Don Ottavio, Masetto y Zerlina, que irrumpen en aquel momento y quieren linchar a quien toman por el seductor. Leporello pronto lo desmiende y pide perdón a los presentes antes de desaparecer.¹⁶

Don Ottavio proclama de nuevo que vengará la muerte del padre de Donna Anna,¹⁷ y Donna Elvira, sola, se queja por la humillación a la que se ve continuamente sometida por Don Giovanni, de quien prevé un fin próximo.¹⁸

La acción se traslada a un cementerio, donde se encuentran Don Giovanni y Leporello. La estatua del Commendatore es iluminada por la luna, y la voz del difunto¹⁹ advierte a Don Giovanni que no profane aquel lugar sagrado, y que antes de que se haga de día habrá acabado de reír. El libertino se burla de la estatua y la invita a cenar, mientras Leporello no disimula su terror.²⁰

En su casa, Donna Anna dialoga con Don Ottavio, que pide a su prometida que deje el luto por el padre y que se plantee el matrimonio. Pero la dama pide a su prometido que respete la pena y el luto por la muerte del Commendatore, a pesar de que no renuncia a amar a su prometido.²¹

En el palacio de Don Giovanni se prepara una sala para acoger la cena del libertino. Unos músicos, presentes en el escenario, tocan melodías de moda.²² Leporello finge comer mientras Don Giovanni se divierte en una escena interrumpida por la irrupción de Donna Elvira,

[Volver al índice](#)

que implora a Don Giovanni que se arrepienta de su vida disoluta. El libertino se burla de su antigua amante mientras la desprecia, cantando un himno a la libertad.²³ Elvira se retira antes de exclamar un grito de terror, repetido por Leporello.

Don Giovanni abre la puerta y hace entrar la estatua del Commendatore, que desafía al seductor a cambiar de vida. Él se niega y la estatua lo arrastra hasta un abismo dentro del cual cae Don Giovanni, rodeado de fuego, que lo precipita a los infiernos, en medio de un coro de diablos.²⁴

Desaparecido Don Giovanni, hacen acto de presencia Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira, Zerlina y Masetto. Leporello les explica los hechos escalofriantes que acaba de ver y todos los personajes ratifican que quien lleva una vida disoluta recibirá el castigo que merece.²⁵

Consultad el
argumento
en formato de
lectura fácil



Don Giovanni: Fotografía de Mats Bäcker

Comentarios musicales

- 1 Escrita en la tonalidad de Re menor en la primera sección (*Andante*) y en Re mayor la segunda (*Molto Allegro*), esta obertura está escrita de acuerdo con el modelo de la *ouverture* francesa (lento-rápido) y es un buen resumen de la ópera, como si se tratara ya de una página programática: se hacen presentes el *thanatos* y el *eros*, correspondientes al Commendatore y a Don Giovanni respectivamente.
- 2 El canto de Leporello, entrecortado, simula diversas situaciones en las que se encuentra el criado, desde el servilismo hasta el autoritarismo.
- 3 La escena es musicalmente admirable: Don Giovanni y Donna Anna irrumpen en escena con un ritmo frenético y con melodías parecidas que muestran la afinidad entre ambos personajes. El Commendatore interrumpirá la acción en tonalidad menor y con un autoritarismo que anuncia con su “Battiti!” el futuro “Pentiti!” de la escena de la cena, en el segundo acto. El duelo es breve (9 compases) y da paso a un lóbrego *andante* cantado en un trío magnífico por Don Giovanni, Leporello y el Commendatore, cada uno con su personalidad.
- 4 Es el aria «Ah, chi mi dice mai?», interrumpida por los comentarios de Don Giovanni y Leporello. El canto de Donna Elvira es abrupto y enérgico, respondiendo a la indignación de la dama. Mozart incorpora los clarinetes, silenciados desde la obertura.
- 5 Se trata de la célebre aria «Madamina, il catalogo è questo», escrita en dos secciones, la primera sobre el número exacto de damas seducidas en diversos países europeos (con un énfasis especial sobre el “mille e tre” correspondiente a España) y la segunda, con un carácter más *cantabile*, para incidir sobre las preferencias de Don Giovanni. Mozart modula a tonalidades menores para incidir sobre la “passion predominante” de Don Giovanni, lo cual confiere un retrato del lado oscuro del personaje, movido por su abominable e insaciable lascivia.
- 6 El dueto “Là ci darem la mano” sirve para que Don Giovanni seduzca a Zerlina en una página dividida en dos partes: la primera, de tipo nobiliario, es en compás de 2/4, mientras que la segunda (en compás 6/8) tiene un aire más popular: Don Giovanni “se rebaja”, a modo de burla, al nivel de la campesina recientemente seducida.
- 7 El magnífico cuarteto “Non ti fidar, o misera”, en Si bemol, ilustra a la perfección los pensamientos y las intuiciones de los cuatro personajes. Especialmente Don Giovanni, que habla consigo mismo, se dirige a Donna Elvira y también a Don Ottavio y a Donna Anna con diversas intenciones para no comprometerse.
- 8 Es entonces cuando la ópera vuelve a vivir un giro dramático con el magnífico y descriptivo recitativo acompañado (“Don Ottavio son morta!”) de Donna Anna, que, cargado de creación de atmósferas, tensiones y distensiones, y antes del aria de furor («Or sai chi l'onore»), narra a su prometido la agresión de Don Giovanni, a quien acaba de reconocer. La página mezcla pasión, altivez y orgullo de clase, y no deja de recordarnos el carácter nobiliario de un personaje herido en su honor. Después de esta aria, Don Ottavio se queda solo para cantar «Dalla sua pace», un aria llena de paz y equilibrio, y que Mozart escribió para la versión vienesa de la ópera, en 1788.

Comentarios musicales

- 9 Con una aria («Finch'han dal vino») que es un *presto* de resonancias dionisiacas y peligrosamente anunciadoras del abismo devastador, fruto de la acción donjuanesca.
- 10 El aria «Batti, batti, o bel Masetto» es una deliciosa página en Fa mayor en la que Zerlina despliega toda su sensualidad en dos secciones, siempre con la presencia de un obligado de violonchelo.
- 11 El trío de las máscaras (“Protegga il giusto ciel”) es un tipo de plegaria (un *adagio* en Si bemol) a tres voces en el que hay que observar el contraste entre el pasaje en coloratura (dibujo ornamentado) de las notas destinadas a Donna Anna y la paciente insistencia de los pentagramas escritos para Donna Elvira, la cual no deja de sollozar, para recordarnos su herida ante el abandono de Don Giovanni. Magnífico, por cierto, el acompañamiento de los instrumentos de viento, puntuando sabiamente los pentagramas destinados a las tres voces.
- 12 Mozart refleja la subversión social y moral de Don Giovanni con la superposición rítmica de los compases (2/4, 3/4 y 3/8) para cada una de las danzas, interpretadas por tres conjuntos instrumentales: el minueto (Donna Anna, Donna Elvira y Don Ottavio) en 3/4, el *allemanda* (Leporello y Masetto) en 3/8 y la contradanza (Don Giovanni y Zerlina) en 2/4.
- 13 El trío “Ah! taci, ingiusto core” permite escuchar la voz de Don Giovanni, que canta la seductora frase ““Discendi, o gioia bella!, vedrai che tu sei quella che adora l’alma mia, pentito io sono già”, con la misma melodía con la que comenzará la serenata posterior —acompañada por la mandolina y los *pizzicati* de los instrumentos de cuerda—, “Deh, vieni alla finestra”. En 1782, cinco años antes del estreno de *Don Giovanni*, el compositor Giovanni Paisiello ya había utilizado una mandolina para la serenata del Conde de Almaviva en el primer acto de *Il barbiere di Siviglia*. Por su parte, Mozart tiene dos lieder, “Komm lieber Zither, komm” (KV 351/367b) y “Die Zufriedenheit” (KV 349/367a), en los que también se cuenta con el instrumento de cuerda pinzada.
- 14 Curiosa aria, la única larga que tiene el personaje en toda la ópera, en esta ocasión haciéndose pasar por Leporello. El trato burlesco (dirigido a Masetto) es evidente.
- 15 «Vedrai, carino» es un aria estrófica, de alto voltaje erótico y con elocuentes silencios. La tonalidad de Do mayor le confiere una pureza correspondiente a los sentimientos de Zerlina, ahora ya liberada completamente a Masetto, y sin la picaresca del aria «Batti, batti» del primer acto.
- 16 El sexteto “Sola, sola in buio loco” es una magnífica muestra de la dramaturgia musical de Mozart, con pasajes cambiantes en función de las tonalidades mayores y menores, y con una mezcla de elementos cómicos (Leporello), mayestáticos y graves (la entrada de Donna Anna y Don Ottavio, en Re menor y con redoble de timbales), y dramáticos, como los clamores de Donna Elvira defendiendo a quien cree que es su amante, y la negativa de los demás personajes, con unos “No!” que remiten al canto de las furias del segundo acto de *Orfeo ed Euridice* de Gluck. Después, Leporello canta un aria, «Ah pietà, signori miei», de resonancias cómicas.

- 17 Con una aria lucida («ll mio tesoro») perfilada con agilidades propias de personajes serios de la tradición operística precedente.
- 18 Magníficos recitativo acompañado (“In quagli eccessi”) y aria («Mi tradi quell’alma ingrata»), suprimida en esta ocasión, en una escena que Mozart escribió para la soprano Caterina Cavalieri para la versión revisada de la ópera que se hizo en Viena en 1788. La estructura responde, en cierto modo, al aria propia de la ópera seria, con *da capo* incluido.
- 19 Con unas frases acompañadas por amenazantes trombones que remiten a la voz del oráculo del tercer acto de *Idomeneo* del mismo Mozart.
- 20 El magistral dueto “O statua gentilissima” es una nueva muestra de la dramaturgia mozartiana, capaz de alternar la parte burlesca (Don Giovanni), cómica (Leporello) y seria (el rotundo “Sì” de la estatua) en pocos compases.
- 21 La gran escena de Donna Anna se divide en tres partes: un recitativo acompañado (“Crudel? Ah no! mio ben!”) y un aria en dos secciones («Non mi dir»), un *larghetto* en 2/4 y un *allegretto moderato* en 4/4. Este último contrasta con la primera sección por el pasaje de agilidad destinado a Donna Anna, angustiada por si el cielo —como dice el libreto— no se apiada de ella.
- 22 Se trata de arreglos de fragmentos para instrumentos de viento (*Harmonienmusik*) de las óperas *Una cosa rara* del valenciano Vicente Martín y Soler, *Fra i due litiganti il terzo gode* de Giuseppe Sarti y *Le nozze di Figaro* del propio Mozart. El primer título, con libreto de Da Ponte y estrenado en Viena en 1786, tuvo un gran éxito, mientras que el último es un guiño al público de Praga (donde se estrenó *Don Giovanni*); de la segunda, estrenada también en Viena en 1784, se cita el aria «Come un agnello». Respecto a la célebre ópera de Mozart, hay que recordar que tuvo mucho más éxito en la capital bohemia (1787) que en Viena (1786), y el músico, agradecido, se autocita en homenaje al público praguense.
- 23 La aparición de Donna Elvira es un contrapunto dramático en la escena anterior. Los músicos de escena dan paso a los del foso para acompañar los patéticos acentos de la dama, contrapuntados con el expansivo “Vivan le femmine, viva il buon vino, sostegno e gloria d’umanità” de Don Giovanni, mientras Leporello se lamenta con frases sinceras como la de la antigua amante de su amo.
- 24 La entrada del Commendatore está marcada por dos acordes de séptima disminuida, a cargo del *tutti* orquestal, y que incluye trombones. El material temático (melodía y ritmo) remite a la primera sección de la obertura para subrayar el canto de la estatua, de Don Giovanni y de Leporello. El clímax es constante y desemboca en la caída de Don Giovanni, acompañado por un coro masculino —a menudo, invisible—, antes del conclusivo acorde final de Re mayor que confirma la terrible sentencia que se abate contra el protagonista.
- 25 El final, convencional, sigue las normas de la moralina de la época. Parece que se eliminó en la versión vienesa de 1788.

English synopsis

Act one

After the overture, and seamlessly,¹ Leporello, Don Giovanni's servant, laments his servility in front of the Commendatore's palace.² Don Giovanni comes out quickly, with his face covered and being chased by Donna Anna, who has presumably been assaulted. The Commendatore, Donna Anna's father, appears and takes part in a quick duel in which Don Giovanni stabs the old man in the chest with his sword, and the latter dies immediately.³

Leporello and Don Giovanni flee when Don Ottavio, Donna Anna's fiancé, arrives. Don Ottavio vows to avenge the murder as he stands over the Commendatore's body.

The second scene takes place during daylight hours. Leporello reproaches Don Giovanni for the life he leads but his master silences him. A lady then appears, lamenting that her lover has left her.⁴ Don Giovanni approaches her to comfort her and realizes that it is Donna Elvira, and, actually, he's the seducer who has abandoned her. The lady reproaches her former lover for his attitude, but Don Giovanni slips away, but not without first asking Leporello to stay with the lady. Donna Elvira then realizes that she has been one of Don Giovanni's 2,065 lovers, meticulously catalogued in a book that Leporello shows her in great detail.⁵

The peasants, Zerlina and Masetto, celebrate their recent marriage somewhere in the countryside when Don Giovanni arrives. Immediately attracted to the young Zerlina, he orders Leporello to take Masetto and the other guests to his palace. Masetto's resistance can do little in the face of Don Giovanni's authoritarianism, who, in a duet, begins to seduce Zerlina.⁶

Soon, however, Donna Elvira arrives, and takes the young peasant girl away before she falls under Don Giovanni's spell. When he is left alone, Don Ottavio and Donna Anna appear and, when the seducer expresses his condolences to Donna Anna for the death of the Commendatore, Donna Elvira makes an appearance to declare that Don Giovanni is a fake and a villain. He makes Elvira look like she is crazy and manages to lead her away.⁷

Don Giovanni's last words help Donna Anna figure things out, because she then recognizes her aggressor and her father's murderer. Then, he narrates in detail to Don Ottavio last night's memories, and once again demands he seek revenge.⁸

Now in his own palace, Don Giovanni orders Leporello to throw a party that night.⁹ Meanwhile, Zerlina tries to convince Masetto that Don Giovanni has not seduced her and calms her husband down. Don Giovanni appears again and invites the peasants to the soiree.¹⁰ Meanwhile, three people wearing masks (Don Ottavio, Donna Anna, and Donna Elvira) arrive at the palace, ready to harass Don Giovanni and expose him for his evil deeds. Leporello invites them to enter following Don Giovanni's orders, who does not discover the identities of the people hiding behind the masks.¹¹

The party begins with a cry for freedom, after which Don Giovanni wreaks chaos by giving an order to the musicians to perform three dances: one for the masked people, another for Don Giovanni and Zerlina and a third for Leporello and Masetto.¹²

In the middle of the dance, Don Giovanni takes Zerlina to try and have his way with her, but the young peasant cries out for help. The guests surround Don Giovanni, who after blaming Leporello in vain, realizes that the ones wearing masks are Don Ottavio, Donna Anna, and Donna Elvira. Furious, he quickly takes Leporello with him and flees amid the threats of those present, who threaten Don Giovanni that he will soon get his comeuppance.⁷

Act two

Leporello wants to leave his master for the abuse to which he is continually subjected. Don Giovanni tries to buy him off with a few coins and convinces him to embark on a new adventure: Don Giovanni will disguise himself as Leporello to seduce Donna Elvira's chamber maid, while the servant, dressed as the master, carries the lady off.¹³ After the serenade, Masetto appears in a scene in plain recitation. He is accompanied by some peasants, and prepares to catch Don Giovanni, whom he takes for Leporello. The libertine manages to remain alone with Masetto and injures him before disappearing.¹⁴ Zerlina arrives just in time to rescue her husband.¹⁵ The scene changes. Leporello is with Donna Elvira, who still believes she is walking with Don Giovanni. Donna Anna, Don Ottavio, Masetto and Zerlina also believe that. They suddenly burst in at that moment and want to lynch the person they take for the seducer. Leporello quickly denies his allegiance and apologizes to those present before slipping away.¹⁶

Don Ottavio proclaims again that he will avenge the death of Donna Anna's father¹⁷ and Donna Elvira, alone, laments the humiliation to which she is continually subjected by Don Giovanni, for whom she foresees an imminent end.¹⁸

The action now moves to a cemetery, where we see Don Giovanni and Leporello. The statue of the Commendatore is illuminated by the moon, and the voice of the deceased¹⁹ warns Don Giovanni not to desecrate that sacred place, and that before daybreak he will no longer be laughing. The libertine mocks the statue and invites him to dinner while Leporello can barely contain his fear.²⁰

Next, we see Donna Anna conversing with Don Ottavio at home. He asks his fiancée to leave aside her mourning for her father and consider marriage. But the lady asks her fiancé to respect the grief and mourning for the Commendatore's death, though she does not give up loving her fiancé.²¹

In Don Giovanni's palace, a room is prepared to host the libertine's dinner. Some musicians on stage play fashionable tunes.²² Leporello swipes some food while Don Giovanni is having a bit of fun in a scene interrupted by the abrupt entrance of Donna Elvira, who begs Don Giovanni to repent of his dissolute life. The libertine mocks his former lover and expresses disdain for her, by singing a hymn to freedom.²³ Elvira withdraws but not before shrieking in terror, as does Leporello.

Don Giovanni opens the door and the statue of the Commendatore enters challenging the seducer to make a change in his life. He refuses and the statue drags him to an abyss into which Don Giovanni falls, surrounded by fire that plunges him to hell, in the middle of a chorus of demons.²⁴

Don Giovanni has gone missing and now Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira, Zerlina and Masetto make an appearance. Leporello tells them the scary happenings he just saw, and all the characters ratify that whoever leads a dissolute life will receive the punishment they deserve.²⁵

Musical comments

- 1 This overture, with its first section written in the key of D minor (*Andante*) and second section in D major (*Molto Allegro*), follows the model of the French overture (slow-fast) and is a good summary of the opera, as if it were already a programmatic number: Thanatos and Eros appear, corresponding to the Commendatore and Don Giovanni respectively.
- 2 Leporello's intertwined song simulates various situations in which the servant finds himself, from servility to authoritarianism.
- 3 The scene is musically admirable: Don Giovanni and Donna Anna burst onto the scene with a frantic rhythm and similar melodies that show the affinity between the two characters. The Commendatore will interrupt the action in a minor key and with an authoritarianism that he announces with his "Battiti!" the future "Pentiti!" (Repent!) from the dinner scene in the second act. The duel is short (9 bars) and gives way to a gloomy *andante* sung in a magnificent trio by Don Giovanni, Leporello and the Commendatore, each with his own personality.
- 4 This is the "Ah, chi mi dice mai?" aria interrupted by Don Giovanni and Leporello's comments. Donna Elvira's singing is abrupt and energetic, responding to the lady's indignation. Mozart incorporates clarinets, silenced ever since the overture.
- 5 This is the famous aria "Madamina, il catalogo è questo", written in two sections. The first on the exact number of women seduced in various European countries (with a special emphasis on the "mille e tre" corresponding to Spain) and the second, with a more cantabile character, to emphasize Don Giovanni's preferences. Mozart modulates to minor keys to highlight Don Giovanni's "predominant passion", which gives a portrait of the character's dark side, as he is moved by his abominable and insatiable lasciviousness.
- 6 The duet "Là ci darem la mano" serves as a background while Don Giovanni seduces Zerlina in a number divided into two parts: the first, noble in nature, is in 2/4 time, while the second (in 6/8 time) has a more popular air: Don Giovanni "lowers himself", as a mockery, to the level of the recently seduced peasant.
- 7 The magnificent quartet "Non ti fidar, o misera", in B flat, perfectly illustrates the four characters' thoughts and intuitions. Especially Don Giovanni, who talking to himself addresses Donna Elvira and also Don Ottavio and Donna Anna with various intentions and to not give himself away.
- 8 It is then that the opera once again experiences a dramatic turn with the magnificent and accompanied descriptive recitative ("Don Ottavio son morta!") by Donna Anna, which creates charged atmospheres, tensions and distensions and before the furious aria ("Or sai chi l'onore"), narrates to her fiancé the aggression by Don Giovanni, who she has just recognized. The number blends passion, arrogance and class pride and never ceases to remind us of the noble nature of a character's wounded honour. After this aria, Don Ottavio is left alone to sing "Dalla sua pace", an aria that revives a sense of peace and balance, and which Mozart wrote for the Viennese version of the opera in 1788.
- 9 The aria "Batti, batti o bel Masetto" is a delightful number in F major, in which Zerlina displays all her sensuality in two sections, with the ever-present obligatory cello.

- 10 With an aria (“Finch’han dal vino”) that is a presto with Dionysian resonances and dangerously heralding the devastating abyss, the result of the Don Giovanni’s actions.
- 11 The masked trio (“Proteggia il giusto ciel”) is a kind of prayer (an *adagio* in B flat) in three voices in which we must observe the contrast between the passage in coloratura (ornate drawing) of the notes for Donna Anna and the patient insistence of the staves written for Donna Elvira, who never ceases to sob, to remind us of her wound from being abandoned by Don Giovanni. By the way, the accompaniment of wind instruments, wisely scoring the staves for the three voices is magnificent.
- 12 Mozart reflects Don Giovanni’s social and moral subversion with the rhythmic superposition of the bars (2/4, 3/4 and 3/8) for each of the dances, performed by three instrumental ensembles: the minuet (Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio) in 3/4, the *allemande* (Leporello, Masetto) in 3/8 and the contradance (Don Giovanni, Zerlina) in 2/4.
- 13 The trio “Ah taci ingiusto core” lets one hear the voice of Don Giovanni who sings the seductive phrase “Discendi o gioia bella, vedrai che tu sei quella che adora l’alma mia, pentito io sono già”, with the same melody with which the subsequent serenade will begin -accompanied by the mandolin and the *pizzicati* of the string instruments-, “Deh, vieni alla finestra”. In 1782, five years before the premiere of Don Giovanni, the composer Giovanni Paisiello had already used a mandolin for the serenade of the Count of Almaviva in the first act of *Il barbiere di Siviglia*. For his part, Mozart has two lieder, “Komm lieber Zither, komm” (KV 351/367b) and “Die Zufriedenheit” (KV 349/367a) in which he also uses the pinched string instrument.
- 14 This aria is a bit curious, it is the only long one the character has in the entire opera; this time posing as Leporello. The burlesque treatment (directed at Masetto) is obvious.
- 15 “Vedrai carino” is a strophic, high-voltage erotic aria with eloquent silences. The key of C major gives it a purity corresponding to the feelings of Zerlina, now completely given to Masetto, and without the picaresque of the aria “Batti, batti” of the first act.
- 16 The sextet “Sola, sola in buio loco” is a magnificent example of Mozart’s musical dramaturgy, with passages that change according to the major and minor tonalities and with a mixture of comic (Leporello), majestic and serious elements. (Donna Anna and Don Ottavio’s entrance, in D minor and with the reverberation of timpanis), and dramatic, such as Donna Elvira’s cries defending who she thinks is her lover, and the refusal of the other characters, with “No!”, which refer to the singing of the furies in Gluck’s second act of *Orpheus ed Euridice*. Then, Leporello sings an aria “Ah pietà, signori miei” with its comic resonances.
- 17 With a bright aria (“Il mio tesoro”) defined with agility typical of serious characters of the preceding operatic tradition.
- 18 Magnificent accompanied recitative (“In quagli eccessi”) and aria (“Mi tradì quell’alma ingrata”) in a scene that Mozart wrote for the soprano Caterina Cavalieri for the revised version of the opera that took place in Vienna in 1788. The structure responds in a way to the aria of the “opera seria”, with *da capo* included.

- 19 With phrases accompanied by threatening trombones that refer to the voice of the oracle of the third act of *Idomeneo* by Mozart himself.
- 20 The masterful duet “O statua gentilissima” is another example of Mozart’s dramatic ability, able to alternate the burlesque (Don Giovanni), comic (Leporello) and serious (the resounding “Yes” of the statue) in a few bars.
- 21 Donna Anna’s big scene is divided into three parts: an accompanied recitative (“Crudel? Ah, non, mio ben”) and an aria in two sections (“Non mi dir”), a *Larghetto* in 2/4 and an *allegretto moderato* in 4/4. The latter contrasts with the first section by the lithe passage intended for Donna Anna, who is anxious to know whether Heaven – as the libretto says – will take pity on her or not.
- 22 These are arrangements of excerpts for wind instruments (*Harmonienmusik*) from the operas *Una cosa rara* by the Valencian Vicent Martín i Soler, *Fra i due litiganti il terzo gode* by Giuseppe Sarti, and *Le nozze di Figaro* by Mozart himself. The first title, with a libretto by Da Ponte premiering in Vienna in 1786, was a great success, while the latter is a nod to the Prague audience (where *Don Giovanni* premiered); from the second, also released in Vienna in 1784, the aria “Come un agnello” is quoted. As for Mozart’s famous opera, it should be remembered that it was much more successful in the Bohemian capital (1787) than in Vienna (1786) and the grateful musician self-quotes in homage to the Prague public.
- 23 The appearance of Donna Elvira is a dramatic counterpoint to the previous scene. The stage musicians give way to those in the pit to accompany the lady’s pathetic accents, counterpointed with the expansive “Vivvan le femmine, vivva il buon vino, sostegno e gloria d’umanità” by Don Giovanni, while Leporello laments with heartfelt phrases the fate of his master’s former lover.
- 24 The Commendatore’s entrance is marked by two diminished seventh chords, by the entire orchestra, which includes trombones. The thematic material (melody and rhythm) refers to the first section of the overture to emphasize the singing by the statue, by Don Giovanni and Leporello. The climax builds constantly and leads to the fall of Don Giovanni, accompanied by a male chorus - often invisible - before the final conclusive chord of D major that confirms the terrible sentence against the protagonist.
- 25 The conventional ending follows the rules for morality of the time. It seems to have been eliminated in the Viennese version of 1788.

Argumento de la obra

Così fan tutte



Così fan tutte. Fotografía de Mats Backer

Acte I'

En un café próximo a la bahía de Nápoles, los oficiales Ferrando y Guglielmo discuten con su amigo, el viejo filósofo Don Alfonso, sobre la fidelidad de las mujeres que, a parecer del filósofo, es como el ave fènix: todo el mundo sabe que existe pero nadie sabe dónde ni cómo. Entonces, los tres hombres hacen un juego: Ferrando y Guglielmo tendrán que someterse a la prueba que les pondrá Don Alfonso. Si al cabo de veinticuatro horas las promesas de los dos jóvenes (respectivamente, Dorabella y Fiordiligi) siguen manteniéndose fieles, Don Alfonso perderá cien escudos. Si es al revés, los oficiales tendrán que pagar al filósofo. Este pone como condición que Guglielmo y Ferrando tengan que hacer exactamente aquello que el anciano les diga. Los soldados, eufóricos, juran solemnemente respetar el acuerdo.²

Cambia la escena y nos encontramos en la casa de las dos hermanas Fiordiligi y Dorabella, encandiladas ante los retratos de sus amantes, Guglielmo y Ferrando.³ Llega entonces Don Alfonso, que finge estar desolado ante el hecho de que los amantes de las jóvenes tienen que ir a la guerra. Irrumpe de repente un pelotón de soldados alabando las virtudes de la vida militar y Ferrando y Guglielmo se despiden de sus prometidas.⁴ Mientras el barco zarpa, Don Alfonso, Dorabella y Fiordiligi imploran a los elementos que el viento sople suave y que lleve a los amantes y amigos a buen puerto.⁵

Despina, criada de las damas, intenta convencerlas de que no hay que derramar lágrimas por dos hombres que, seguro, volverán.⁶ Dorabella rechaza el optimismo



Così fan tutte. Fotografía de Mats Bäcker

de la sirvienta y llora desesperada. Poco después, será Don Alfonso quien hable entonces con Despina y le pide -a cambio de una ayuda económica- que siga sus instrucciones para introducir a dos hombres nuevos en casa de las amas. Estos hombres no son más que Guglielmo y Ferrando disfrazados de nobles albaneses y que responden a la identidad de Tizio y Sempronio. El objetivo es que Ferrando gane el corazón de Fiordiligi, la prometida de Guglielmo, y que éste acabe conquistando el de Dorabella, prometida de Ferrando.⁷ Las dos chicas, cuando ven la presencia de los dos recién llegados, intentan echarlos pero Don Alfonso clama por la hospitalidad de los dos jóvenes. Los intentos de aproximación de los falsos albaneses topan con la negativa de Dorabella y Fiordiligi.⁸

Guglielmo y Ferrando parecen convencerse de que

[Volver al índice](#)

sus prometidas les serán fieles y se las prometen muy felices.⁹ Pero las pruebas de Don Alfonso no han hecho más que empezar: al final del acto Ferrando y Guglielmo fingen tomar veneno y entonces Despina, disfrazada de médico, simula poner remedio con un trozo de calamita. Después, pide a Dorabella y Fiordiligi que den un beso a los dos jóvenes. Las chicas se niegan, pero sus sentimientos y convicciones de fidelidad empiezan a tambalearse.¹⁰



Così fan tutte: Fotografía de Mats Bäcker

Acto II

Fiordiligi y Dorabella se encuentran con Despina y comentan que, efectivamente, empiezan a sentir una terrible atracción hacia los recién llegados.¹¹ Ni que sea por jugar, deciden dejarse hacer la corte. Dorabella escogerá a Guglielmo (a quien no reconoce como prometido de su hermana) y Fiordiligi hará lo mismo con Ferrando.¹²

En el jardín de la casa de las damas, Dorabella paseará con Guglielmo y Fiordiligi con Ferrando. El encuentro entre Dorabella y el falso Tizio acabará con la chica sucumbiendo en los brazos de Guglielmo, que le libra una medalla con su retrato, sustituyendo el de Ferrando.¹³

Este, por su parte, pasea con Fiordiligi pero ella lo rechaza.¹⁴ Contento de ver que la prometida de Guglielmo le es fiel, así lo comunica Ferrando a su amigo. Pero este le confiesa que Dorabella no ha mantenido con él la misma actitud. Guglielmo clama contra la infidelidad femenina y Ferrando se desespera.¹⁵

Poco después, y después de sentir las recomendaciones de Dorabella sobre los placeres del amor,¹⁶ Fiordiligi decide ir al campo de batalla para encontrarse con Guglielmo. Pero mientras hace los preparativos aparece Ferrando (Sempronio) y ella acabará cayendo en los brazos del falso albanés Ferrando, sin reconocer al amante de Dorabella.¹⁷ Todo es pues a punto para un falso enlace y para que Don Alfonso constate que la apuesta la ha ganado.¹⁸

Se empieza a celebrar la boda entre Tizio/Dorabella y Sempronio/Fiordiligi. Los invitados cantan las virtudes de las dos parejas¹⁹ y aparece un notario (que no es otro que Despina disfrazada) para que los esposos y las

esposas firmen los documentos respectivos.²⁰ Cuando el contrato es firmado, se escucha una banda militar. Alfonso anuncia que Ferrando y Gugliemo vuelven de la guerra.

La indignación de los oficiales explota cuando ven los contratos firmados por sus prometidas. Fiordiligi y Dorabella intentan excusarse, pero ellos claman venganza. Finalmente, Don Alfonso destapa la trama y Fiordiligi y Dorabella se dan cuenta que han flirtado cada una de ellas con el prometido de la otra hermana, cuando Fernando y Gugliemo vuelven de un gabinete contiguo con los trajes y bigotes postizos, cosa que confirma una hábil mascarada.²¹

Despina también queda consternada por el maquiavélico juego de Don Alfonso, que constata finalmente que la fidelidad entre las parejas puede tambalear y dejar de existir, a pesar del aparente final feliz de un juego perverso que acaba con la también aparente reconciliación entre las parejas de origen.²²

**Consultad el
argumento
en formato de
lectura fácil**



- 1 La obertura, en Do mayor, sigue el modelo francés, con dos dinámicas (andante-presto). La primera sección (con catorce compases) acaba con el tema de seis notas que se corresponden con la sentencia de Don Alfonso CO-SÌ FAN TU-UT-TE que cantará en el segundo acto. La segunda sección, después de la misma sentencia, acaba con un enérgico *crescendo*. A lo largo de este brillante número se suceden graciosos diálogos instrumentales, especialmente en el viento-madera.
- 2 Separados entre sí por dos recitativos secos, esta primera escena contiene tres tríos (siempre en “allegro”) entre Ferrando, Guglielmo y Don Alfonso, es decir un tenor y dos bajos. El primero es con el que arranca, *in media res*, la ópera (“La mia Dorabella capace non è”) es optimista y vitalista. El segundo, inquietante, comienza a hacer adivinar las dudas entre Ferrando y Guglielmo sobre sus prometidas, a partir de la sentencia de Don Alfonso con el que arranca el número (“È la fede delle femmine”) sobre un motivo de arpeggios en la cuerda. El tercero (“Una bella serenata”) es de tipo marcial para reforzar el oficio soldadesco de Ferrando y Guglielmo, pero contiene las burlas propias de un cínico Don Alfonso.
- 3 Con un magnífico, sinuoso y sensual dueto (“Ah guarda, sorella”) que revela la ingenuidad y enamoramiento de las dos hermanas.
- 4 El admirable quinteto “Di scrivermi ogni giorno” presenta tres planos emocionales contrastados: el dolor de Dorabella y Fiordiligi ante la marcha de sus prometidos; la fingida tristeza de Ferrando y Guglielmo y finalmente las ganas de reír de Don Alfonso que, en un apartado, va cantando “Io crepo se non rido”.
- 5 És el moment del trio entre Fiordiligi, Dorabella i Don Alfonso (“Soave sia il vento”), comparable en el seu estatisme i preciosisme al trio de màscares del a Es el momento del trío entre Fiordiligi, Dorabella y Don Alfonso (“Soave sia il vento”), comparable en su estatismo y preciosismo al trío de máscaras del primer acto de *Don Giovanni*. El acompañamiento (flautas, clarinetes, fagots y trompas, además de la cuerda en sordina), emula los movimientos de las olas mientras el canto elegíaco de los personajes revela su intimismo y sentimientos más profundos. primer acte de *Don Giovanni*. L'acompanyament (flautes, clarinets, fagots i trompes, a més de la corda en sordina), emula els moviments de les onades mentre el cant elegíac dels personatges revela el seu intimisme i sentiments més profunds.
- 6 El aria de Despina (“In uomini, in soldati”) es sincera, ligera y desenfadada, como el personaje. Y actúa como el reverso de la moneda del aria anterior de Dorabella (“Smanie implacabili”), un *allegro agitato* en el que el ritmo espasmódico de la cuerda pretende reforzar los sollozos del personaje, de una manera claramente exagerada.
- 7 “Alla bella Despinetta” es el sexteto de presentación de los personajes recién llegados. Arranca Don Alfonso con unos aires marciales, a los que responden los falsos Tizio y Sempronio y ante los cuales Despina no puede aguantar la risa. La entrada de Dorabella y Fiordiligi pretende imponer la severa seriedad inherente al momento, pero pronto se despliega una sección más compleja y embolicada, “Ah che più non ho ritegno”, con un cambio de dinámica: *molto allegro*. El espíritu del fragmento será el brillante final de este primer acto.

- 8 “Come scoglio” es la primera aria de Fiordiligi, estructurada en forma de recitativo acompañado (“Temerari!”), una primera sección en *andante maestoso* en 4/4 (“Come scoglio”) y un *più allegro* (“Rispettate, anime ingrati”) conclusivo. A lo largo de todo el número, Mozart parodia las arias de *opera seria* con temibles saltos interválicos, pasajes en coloratura y trinos, que refuerzan la idea que los sentimientos de Fiordiligi son fingidos y que en realidad no quiere aceptar el cosquilleo que le provocan (como a Dorabella) los dos supuestos albaneses.
- 9 Mozart escribe dos arias, una para Guglielmo y la otra para Ferrando. La primera (“Non siate ritrosi”) es burlesca y enlaza con un breve trío (“E voi ridete?”) con Don Alfonso y Ferrando. Ocasionalmente, se cambia por un número alternativo, mucho más brillante por su marcialidad pero menos eficaz teatralmente hablando (“Rivolgete a lui lo sguardo”). Por su parte, “Un’aura amorosa” es el aria reservada a Ferrando y es muy lírica, evocadora y melancólica, un *andante cantabile* en La mayor y compás de 3/8.
- 10 El riquísimo final del primer acto, como había pasado en el del segundo acto de *Le nozze di Figaro* y del primero de *Don Giovanni*, está tejido a base de secciones y episodios de una gran riqueza e ingenio teatrales. El primer bloque arranca con un *andante* en Re mayor y compás de 2/4 y que cantan Fiordiligi y Dorabella, después de un breve pasaje de 48 compases que incluye un pequeño concierto para dos flautas, simbolizando las dos hermanas. Posteriormente, la tonalidad cambia a Mi menor para dar paso a la entrada de Ferrando y Guglielmo, dispuestos a envenenarse. La escena resulta ridículamente exagerada para poder subrayar el carácter de farsa del momento, cosa que incluye el canto de Despina haciéndose pasar por médico. Las tonalidades vuelven a cambiar cuando las dos damas se quedan solas sosteniendo los cuerpos supuestamente desmayados de los jóvenes, cosa que refuerza su ambivalencia. Finalmente, el acto concluye con una sección rápida (*allegro* en Re mayor) a partir de “Dammi un bacio o mio tesoro”.
- 11 El aria de Despina “Una donna a quindici anni” es un *andante* en 6/8 y en Sol mayor. El ritmo de siciliana refuerza el carácter popular y la baja extracción social de la criada.
- 12 La decisión se toma en un breve y encantador dueto, “Prenderò quel brunettino
- 13 El dueto “Il core vi dono” es un pasaje que retrata los sentimientos de los personajes y también su sencillez y sentido del humor, muy diferente del que une (o desune) Fiordiligi y Ferrando, con una posición más hierática y distante.
- 14 El aria de Ferrando “Ah! lo veggio”, aunque preciosa, resulta teatralmente poco eficaz. En cambio, “Per pietà” es un aria en la que Fiordiligi, sola, expresa sus verdaderos sentimientos hacia Guglielmo. Por un momento, lo llega a creer en su abnegada fidelidad y lealtad.

- 15 Mozart incluye nuevamente dos arias seguidas para los dos falsos albaneses. Con “Donne mie” y sobre un texto claramente misógino, Guglielmo muestra su indignación con aires marciales y marcadamente grotescos. El humor es evidente en las secciones sobre el “la fate a tanti a tanti a tanti...”. Por su parte, “Tradito, schernito” es el aria de Ferrando, en la que las dinámicas contrastadas y los cambios de tonalidad refuerzan la contradicción de la situación y la consternación del personaje.
- 16 En la divertida y famosa aria “È amore un ladroncello”, con la presencia destacada de clarinetes y fagots para incidir en el buen humor de Dorabella.
- 17 Mozart escribe para esta escena un extraordinario dueto, “Fra gli amplessi”, que comienza con un *adagio* en La mayor y con resonancias trágicas. La página sigue con una sección en *allegro* hasta llegar al núcleo central, un *larghetto* en $\frac{3}{4}$ a partir de la frase de Ferrando “Volgi a me pietoso il ciglio”, cosa que lleva a la conclusión (“Abbracciamci”) sobre un tempo *andante* que incluye un canto con agilidades por parte de ambos personajes.
- 18 Es el “Tutti accusan le donne”, que culmina con el “CO-SÌ FAN TUT-TE” que hemos escuchado en la obertura y al que se añaden Ferrando y Guglielmo.
- 19 Después de una entrada triunfal, con fanfarra incluida, llega el momento del brindis, con notas en pizzicato en la cuerda para emular las burbujas del cava. Enseguida, un cánon a cuatro voces entre Ferrando, Fiordiligi, Dorabella y Guglielmo. Este se desmarca de la línea volátil y eminentemente lírica del resto que proclama un amargo “Ah, bevessero del tossico queste volpi senza onor”.
- 20 La corta pero hilarante aparición de Despina vestida como notario es extraordinaria desde el punto de vista música, por el acompañamiento diverso con el que Mozart tiñe este pasaje y que demuestra que estamos en plena mascarada.
- 21 Una explosión de ravia igualmente exagerada y muy teatral, con presencia de trompetas y timbales. La escena posterior, cuando se descubre la verdad de la trama, incluye pasajes que, sin llegar a ser leitmotiv, recuerdan escenas anteriores, como el pasaje vinculado a la piedra magnética del falso doctor del primer acto (Despina) o un recuerdo de “Il core vi dono” cuando Guglielmo devuelve la medalla a Dorabella.
- 22 Un relativamente final feliz parece planear sobre el sexteto conclusivo, “Fortunato l’uom che prende ogni cosa pel buon verso”, un *allegro molto* en Do mayor, la misma tonalidad de la obertura.

English synopsis

Act one ¹

In a cafe near the Bay of Naples, officers Ferrando and Guglielmo discuss with their friend, the old philosopher Don Alfonso, about how faithful women are in a relationship. According to the philosopher, their fidelity is like the Phoenix: everyone knows that it exists, but no one knows where or how. So, the three men decide on a wager: Ferrando and Guglielmo will have to undergo a test that Don Alfonso will devise for them. If, after twenty-four hours, the fiancées of the two young men (Dorabella and Fiordiligi, respectively) remain true to them, Don Alfonso will have to pay them a hundred escudos. If it is the other way around, the officers will have to hand over the same sum to the philosopher. The one condition is that Guglielmo and Ferrando will have to do exactly what the old man tells them. The soldiers, euphoric, solemnly swear to abide by the agreement.²

The scene changes and we find ourselves in the home of the two sisters, Fiordiligi and Dorabella, who lovingly stare at the portraits of their suitors, Guglielmo and Ferrando.³ Then Don Alfonso arrives and pretends to be desolate in the face of the fact that the young ladies' lovers must march off to war. Suddenly a platoon of soldiers bursts in praising the virtues of military life, and Ferrando and Guglielmo say goodbye to their fiancées.⁴ While the ship sails, Don Alfonso, Dorabella and Fiordiligi implore the elements to let the wind blow softly and that it carry their lovers and friends safely to their destination.⁵

Despina, the ladies' handmaiden, tries to convince them that there is no need to shed tears for two men who will surely return.⁶ Dorabella rejects the maid's optimism and cries out in despair. Shortly afterwards, Don Alfonso speaks to Despina and asks her - in exchange for a bit of money on the side - to follow his instructions to introduce two new men into her mistresses' house. These men are none other than Guglielmo and Ferrando disguised as Albanian nobles and go by the names of Tizio and Sempronio. The goal is for Ferrando to win the heart of Fiordiligi, Guglielmo's fiancée, and for his friend to end up conquering Dorabella's heart, who is betrothed to Ferrando.⁷ The two girls, when they see the presence of two newcomers, try to get them out but Don Alfonso calls for hospitality to be shown to the two young men. Dorabella and Fiordiligi reject an attempt by

the fake Albanians to get to know them better.⁸

Guglielmo and Ferrando seem to be convinced that their fiancées will be faithful to them and they are overjoyed that everything will work out.⁹ But Don Alfonso's tests have only just begun: at the end of the act, Ferrando and Guglielmo pretend to take poison, and then Despina, disguised as a doctor, pretends to give them the "antidote" using magnet therapy. He then asks Dorabella and Fiordiligi to give the two young men a kiss. The girls refuse, but their feelings and beliefs of fidelity begin to falter.¹⁰

Act two

Fiordiligi and Dorabella meet Despina and mention that, in fact, they are beginning to feel a terrible attraction towards the newcomers.¹¹ Even if it's just to have a bit of fun, they decide to give in to letting themselves be courted. Dorabella will choose Guglielmo (whom she does not recognize as her sister's fiancé) and Fiordiligi will do the same with Ferrando.¹²

In the garden of the ladies' house, Dorabella will walk with Guglielmo and Fiordiligi with Ferrando. The encounter between Dorabella and the fake Tizio ends with the girl succumbing to Guglielmo's arms, who hands her a broach with his portrait, replacing Ferrando's.¹³

On the other hand, Ferrando is strolling with Fiordiligi but she rejects his broach.¹⁴ Glad to see that Guglielmo's betrothed is faithful to him, Ferrando tells his friend about it. But Guglielmo confesses that Dorabella has not maintained the same attitude with him. Guglielmo cries out against female infidelity and Ferrando begins to lose hope.¹⁵

Shortly afterwards, and after hearing Dorabella's recommendations on the pleasures of love,¹⁶ Fiordiligi decides to go to the battlefield to meet Guglielmo. But as she prepares, Ferrando (Sempronio) appears and she ends up falling into the arms of the fake Albanian Ferrando, without recognizing Dorabella's lover.¹⁷ So everything is ready for a sham wedding and for Don Alfonso to enjoy having won the wager.¹⁸

The wedding celebrations between Tizio/Dorabella and Sempronio/Fiordiligi begin. The guests sing the praises of the two couples¹⁹ and a notary appears (who is none other than Despina in disguise) so the husbands and wives can sign the respective documents.²⁰ A military band begins playing once the papers are signed. Alfonso announces that Ferrando and Guglielmo are returning from war.

The officers explode with indignation when they see the marriage certificates signed by their fiancées. Fiordiligi and Dorabella try to apologize, but the men cry out for revenge. Finally, Don Alfonso exposes the ruse and Fiordiligi and Dorabella realize that they have each flirted with the fiancée of the other sister, when Fernando and Guglielmo return from an adjoining cabinet with their fake costumes and moustaches, which confirms how intricate the masquerade was.²¹

Despina is also dismayed by Don Alfonso's Machiavellian subterfuge, which in the end shows how the faithfulness between the couples may falter and even come to an end, but there will be an apparently happy ending to the perverse charade as the original couples reconcile with one another.²²

Musical comments

- 1 The overture, in C major, follows the French model, using two dynamics (*andante-presto*). The first section (with fourteen bars) ends with the six-note theme that corresponds to the sentence of Don Alfonso CO-SI FAN TU-UT-TE, which he will sing in the second act. The second section, after the same sentence, ends with an energetic *crescendo*. Humorous instrumental dialogues take place throughout this brilliant number, especially by the woodwind instruments.
- 2 Separated from each other by two dry recitatives, this first scene contains three trios (always in *allegro*) between Ferrando, Guglielmo and Don Alfonso, i.e., a tenor and two baritones. The first trio is what initiates the opera *in medias res* (“La mia Dorabella capace non è”) and is optimistic and vital. The second one, disturbing, begins to foreshadow the doubts Ferrando and Guglielmo have about their fiancées, starting with Don Alfonso’s verdict with which he starts the number (“È la fede delle femmine”) over a motif for arpeggios by the strings. The third (“Una bella serenata”) is a military sounding number and reinforces Ferrando and Guglielmo’s military service but contains the mockery of a cynical Don Alfonso.
- 3 With a magnificent, winding and sensual duet (“Ah guarda, sorella”) that reveals the two sisters’ naiveté and love.
- 4 The admirable quintet “Di scrivermi ogni giorno” presents three contrasting planes of emotion: the pain of Dorabella and Fiordiligi in the face of their fiancés’ departure; the feigned sadness of Ferrando and Guglielmo and finally Don Alfonso’s desire to laugh who, in an aside, is singing “Io crepo se non rido”.
- 5 It is the moment for the trio between Fiordiligi, Dorabella and Don Alfonso (“Soave sia il vento”), comparable in its statism and preciousness to the masked trio in the first act of *Don Giovanni*. The accompaniment (flutes, clarinets, bassoons and horns, as well as the muted string) emulates the movements of waves while the elegiac singing of the characters reveals their intimacy and deepest feelings.
- 6 Despina’s aria (“In uomini, in soldati”) is as sincere, bubbly and carefree as the character. And it acts like the flipside of a coin for the aria Dorabella sings beforehand (“Smanie implacabili”), an *allegro agitato* in which the spasmodic rhythm of the strings seeks to reinforce the character’s sobs in a clearly exaggerated way.
- 7 “Alla bella Despinetta” is the sextet for introducing the newcomers. Don Alfonso starts with a military feel, to which the false Tizio and Sempronio respond and in the face of which Despina cannot contain her laughter. The entry of Dorabella and Fiordiligi aims to impose the severe seriousness inherent to the moment, but soon a more complex and involved section unfolds, “Ah che più non ho ritegno”, with a change of dynamics: *molto allegro*. The spirit of the piece echoes what will be the brilliant end of this first act.
- 8 “Come scoglio” is Fiordiligi’s first aria, structured in the form of an accompanied recitative (“Temerari!”), a first section in *andante maestoso* in 4/4 (“Come scoglio”) and a more cheerful “Rispettate, anime ingrante”) as the conclusion. Throughout the number, Mozart parodies the arias of *opera seria* with formidable interval jumps, coloratura passages and trills, which reinforce the idea that Fiordiligi’s feelings are feigned and that she doesn’t really want to accept the uneasiness the two supposed Albanians cause her (like Dorabella).
- 9 Mozart writes two arias, one for Guglielmo and the other for Ferrando. The first (“Non siate ritrosi”) is burlesque in style and is tied to a short trio (“E voi ridete?”) with Don Alfonso and Ferrando. Occasionally, a change is made to an alternative number, a much brighter one due to its martiality but less effective theatrically speaking (“Rivolgete a lui lo sguardo”). For its part, “Un’aura amorosa” is the aria reserved for Ferrando and is very lyrical, longing and melancholic, an *andante cantabile* in A major in 3/8 time.

- 10 The delightful ending of the first act, as in the second act of *Le nozze di Figaro* and the first of *Don Giovanni*, is woven from sections and episodes of great theatrical richness and ingenuity. The first block starts with an *andante* in D major and a 2/4 time and is sung by Fiordiligi and Dorabella, after a short passage of 48 bars that includes a small concert for two flutes, symbolizing the two sisters. Subsequently, a change takes place to a minor tone leading to Ferrando and Guglielmo's entrance, who are now ready to poison themselves. The scene is ridiculously exaggerated in order to emphasize the farcical character of the moment, which includes Despina's singing as she poses as a doctor. The tones change again when the two ladies are left alone holding the bodies of the young men who have allegedly fainted, which reinforces their ambivalence. Finally, the act concludes with a quick section (*allegro* in D major) from "Dammi un bacio o mio tesoro".

- 11 Despina's aria "Una donna a quindici anni" is an *andante* in 6/8 time and in G major. The Sicilian rhythm reinforces the popular character and the maid's low social station.

- 12 The decision is made in a short and charming duet, "Prenderò qual brunettino".

- 13 The duet "Il core vi dono" is a passage that portrays the characters' feelings and also their simplicity and sense of humour, which is very different from what unites (or divides) Fiordiligi and Ferrando, with a more hieratic and distant position.

- 14 Ferrando's aria "Ah lo veggio", although beautiful, is theatrically ineffective. Instead, "Per pietà" is an aria in which Fiordiligi, alone, expresses her true feelings towards Guglielmo. For a moment, she comes to believe in her selfless fidelity and loyalty.

- 15 Mozart again includes two arias in a row for the two bogus Albanians. With "Donne mie" and based on a clearly misogynistic text, Guglielmo shows his indignation with a military air and markedly grotesque airs. The humour is evident in the sections on "la fate a tante a tante a tante...". "Tradito, schernito" is Ferrando's aria, in which the contrasted dynamics and changes in tone reinforce the contradictory situation and the character's dismay.

- 16 In the fun and charming aria "È amore un ladroncello", with the prominent presence of clarinets and bassoon to accentuate Dorabella's good mood.

- 17 Mozart writes an extraordinary duet for this scene, "Fra gli amplessi", which begins with an *adagio* in A major and portrays tragic resonances. The number continues with an *allegro* section until reaching the heart of the number, a *larghetto* in 3/4 based on Ferrando's phrase "Volgi a me pietoso il ciglio", which leads to the conclusion ("Abbracciamci") over an *andante* tempo that includes a song sung with agility by both characters.

- 18 It's the "Tutti accusan le donne", which culminates with the "CO-SÌ FAN TUT-TE" that we heard at the opening and to which Ferrando and Guglielmo are added.

- 19 After a triumphant entrance, with fanfare included, it's time for the toast, with notes in *pizzicato* on the strings to emulate the cava bubbles. Then we hear a four-voice canon between Ferrando, Fiordiligi, Dorabella and Guglielmo. This one stands out from the volatile and eminently lyrical line of the others and proclaims a bitter “Ah, bevessero del tossico queste volpi senza onor”.
- 20 The short but hilarious appearance by Despina dressed as a notary is extraordinary from a musical point of view, due to the diverse accompaniment with which Mozart paints this passage and which shows that we are in full masquerade mode.
- 21 A both exaggerated and very theatrical explosion of rage, with the presence of trumpets and timpani. The next scene, when the truth of the ruse is discovered, includes passages that, without becoming a leitmotif, recall previous scenes, such as the passage linked to the magnetic stone of the fake doctor of the first act (Despina) or a memory of “Il core vi dono” when Guglielmo returns the broach to Dorabella.
- 21 A relatively happy ending seems to hover over the concluding sextet, “Fortunato l'uom che prende ogni cosa pel buon verso”, an *allegro molto* in C major, the same key as in the overture.

“Como no quería hacer más que una pieza divertida y descansada, un tipo de comedia de enredos, solo me hizo falta que el maquinador fuera un chico divertido, un hombre despreocupado, que se ríe tanto de los éxitos como de los fracasos de sus empresas, para que la obra, lejos de ser un drama serio, acabara siendo una comedia simpática.”

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

Mozart y Da Ponte, precursores de la posmodernidad

Jesús Ruiz Mantilla

Escritor y periodista

La segunda mitad del siglo XX fue la de la posmodernidad. Para el principio de esta centuria ya veremos cómo nos definen. Frente al dogma estético que impuso la modernidad, aquella corriente más que antagónica, de síntesis, relaja las formas, promueve y defiende una pluralidad de opciones, la hibridación de las propuestas y los géneros. En este sentido diluye la norma y mezcla. El drama, la comedia, el suspense con la alta filosofía, el arte, la literatura que viene de los hijos del *Ulises* de Joyce y los musicales o los tebeos. No se atiene a reglas ni a cánones, los rompe, los revisa, los reinventa para que de esa fractura surjan con libertad nuevas maneras de expresión. El pop es su máximo exponente porque se dirige a las masas. En el cine y la música popular encontró su punto de conexión, su plaza más efectiva para desarrollar el gusto, la mentalidad, el cauce emocional de generaciones en una época que llega con resquicios, de alguna forma, hasta el presente.

Retrat de Mozart, Barbara Krafft, 1819.



Pues de todo esto, sin saberlo, de manera práctica y resolutiva fueron precursores Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da Ponte. Su asociación, su alianza ha pasado a la historia. La música del primero multiplicó su impacto gracias a los textos que el poeta adaptó para *Las bodas de Fígaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*. Son tres óperas que surgen de una voluntad y un impulso creativo para lo que hoy tenemos un calificativo que entonces no existía: posmoderno.

Una alusión de Da Ponte en sus *Memorias* –publicadas en castellano por Siruela, y en catalán, por Quaderns Crema.–. Cuenta el autor que

de todos los músicos que andaban por la corte de José II en Viena en la década de los ochenta del siglo XVIII, solo dos le interesaban: Giovanni Battista Martini y Mozart. El primero era el favorito del emperador y, además, había examinado al otro para ingresar en la academia filarmónica. No existía la más mínima rivalidad entre ambos. Mozart le agradeció siempre su apoyo y Martini captó de inmediato el enérgico y milagroso talento que demostraba el joven prodigio.

Da Ponte había conocido al compositor por medio del barón Wetzlar. Este le había hablado de sus aptitudes superdotadas, de que sería capaz, a su juicio, de alcanzar cotas nunca antes logradas, pero que las intrigas en la corte habían frenado hasta el momento. El autor no lo dudó. Confiaba en el criterio de Wetzlar y propuso a Mozart que colaborasen juntos. Da Ponte se puso a pensar opciones, pero la primera propuesta

“De las tres óperas, la que ha sobrevivido en el tiempo es *Don Giovanni*. Aunque en un principio costó que entrara en Viena pese al éxito que obtuvo en Praga en su estreno.”

vino por parte del músico. Y este se la presentó de un modo insólito. No solo para el escritor, entonces. También lo es ahora, desde nuestra perspectiva, para quienes vivimos en el siglo XXI.

Se había estrenado en 1784 *Las bodas de Fígaro*, una comedia de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, que retaba las convenciones y anticipaba ya el clima que dio lugar a la Revolución Francesa como una diana contra la nobleza. De hecho, Beaumarchais fue encarcelado tras sus primeras representaciones en París. Con esa fama, el emperador José, de hecho, había prohibido a una compañía alemana programarla en Viena. Estaba, a juicio del monarca y como recoge Da Ponte, «demasiado libremente escrita para un público decente».

Pero Mozart se empeñó en convertirla en ópera y creyó encontrar la clave. Fue lo que convenció sin asomo de dudas a Da Ponte de que se encontraba no solo ante un talento musical nunca antes conocido, sino ante un artista genial del teatro y la dramaturgia. Osado, audaz, desafiante y con un extraño sentido práctico. Cuando Mozart le vino con

[Volver al índice](#)

la propuesta, el poeta se extrañó. Pero al formulársela de la siguiente manera, entendió la verdadera dimensión del talento con el que a partir de ese momento comenzó a colaborar. Todos conocían la censura que la obra de Beaumarchais había sufrido. Pero Mozart encontró la clave para hacérsela tragar al público.

«Me preguntó me sería fácil reducir a drama la comedia de Beaumarchais».

Es lo que relata Da Ponte en sus *Memorias*. Y acto seguido, confiesa, «me gustó bastante la propuesta y le prometí hacerla». Pero conviene detenerse en la cuestión. Se trata de una iniciativa tan brillante como avanzada. Demuestra la capacidad de anticiparse no solo a una prohibición y sacar adelante una creación por motivos éticos, es también toda una revolución en el campo de la estética: un vuelco, por tanto, de la forma y del fondo.

Lo que asombra de aquel encuentro es el lenguaje, también. El término que Da Ponte enfatiza: no habla de cambiar, ni de adaptar o probar. Dice: reducir. ¡Reducir! Por un lado, eso da idea de cuál era el género rey en la época. La comedia destacaba sobre el drama. Pero



Ensayo de Don Giovanni en el Liceu. Fotografía de David Ruano

también denota una estratagema, una voluntad de saltarse así lo que más inquietaba, la chanza; la risa era algo que se tomaba muy en serio. Mientras que el lloro no pasaba a mayores.

Mozart no solo demostraba así que su talento había venido a encaminar la historia de la música a su gusto, también el modo de expresión de todo el arte como una palanca que removiera conciencias. Su mentalidad anticipaba en su carácter volteriano una nueva

concepción futura. Suponía el cierre radical del pasado. Creo que Da Ponte lo entendió así y por eso ni se lo pensó. Siguió el reto que el músico le planteaba casi de manera fanática. Lo hizo sin dudar, pese a ser consciente de las dificultades que aquello entrañaba.

Para empezar, convencer al emperador. Su posición en la corte era de privilegio. Sufrió envidias e intrigas por ello. José II confiaba en él y le permitía cosas que de otros ni consideraba. El barón Weztlar también estuvo al tanto de la propuesta y les ofreció financiarla para que fuera representada en Londres o en Francia dado el veto que la obra tenía en Viena. Pero Da Ponte se empeñó en sacarla adelante allí, en la capital de la corte. Confiaba en convencer al emperador. Y lo logró. A la primera...

Cuando lo visitó para contarle sus intenciones, José le advirtió de que se lo había prohibido expresamente a aquella compañía alemana. «Sí», dijo Da Ponte. «Pero al componer un drama para música y no una comedia he tenido que omitir muchas escenas, lo que podía ofender a la delicadeza y la decencia de un espectáculo presidido por vuestra soberana majestad. Y en cuanto a la música, además, por lo que puedo juzgar, pareceme de maravillosa belleza». El emperador accedió, nos cuenta el autor: «Bien, siendo así, me fio de tu gusto en cuanto a la música y en tu prudencia en cuanto a la moral atañe. Haz que le den la partitura al copista».

Con esa orden, José II propició alas a lo que es un tándem creativo fundamental para la nueva moral que entonces surgía y que hoy continúa en muchos aspectos vigente. Un tiempo en el que las libertades y el dolor, la aspiración a la felicidad y los placeres, solo mermados por la devastación emocional que el mismo libre albedrío



Ensayo de *Don Giovanni* en el Liceu. Fotografía de David Ruano

puede comportar, gobiernan las conductas frente a las imposiciones ajenas a la esfera privada. Así es como ambos emprenden no solo un mero divertimento, sino una invitación a romper las convenciones, la moral, los comportamientos. Y todo ello en seis semanas. El tiempo que ambos tardaron en componer la ópera.

Fue un éxito pese a que se estrenó con los cuchillos abiertos de los envidiosos y de todos aquellos que solo esperaban de ella el cataclismo. Entre los músicos hubo comentarios despectivos: algunos versos bonitos y algunas lindas arias, decían algunos. Pero lo que contaba era la opinión del emperador. «La consideró cosa sublime», recuerda Da Ponte. Y del público, que la disfrutó.

Tocaba por tanto, buscar la segunda. Da Ponte, quizás por superstición, no quiso alejarse de Sevilla. Le tocó en esta ocasión elegir el texto a él porque Mozart así lo quiso. Tampoco renunció a proseguir por la mezcla de géneros porque, como todo el mundo conoce, *Don Giovanni*, basado en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, pese a presentarse con cierta ligereza de comedia, no es otra cosa que una tragedia.

Pero el autor del libreto quiso en esa ocasión aprovechar ese nuevo estatus de indiscutible que le había dado en gran parte su primera colaboración con Mozart. Era ambicioso, Da Ponte. Codicioso, vividor y, sin duda, algo fantasma. Sus memorias están escritas a la forma de su amigo Casanova, con algo más de floritura, la misma actitud fanfarrona, una prosa que engancha y da cuenta de un fascinante cosmopolitismo. Es, a la vez, un libro de viajes, un manual de intrigas además de una jugosa y desprejuiciada confesión sentimental.

El capítulo en que cuenta la elaboración de *Don Giovanni* es todo un ejemplo de lo que comentamos. Quiso Da Ponte en esa ocasión escribir tres óperas a la vez. Una para Mozart y otras dos para Martini y Salieri. Le comentó su intención al emperador: «No lo lograrás», le dijo. Pero en su ánimo estaba sumirse como de una manera narcotizante en un cóctel endiabrado de géneros. Aparte del título mozartiano, eligió *El árbol de Diana* para Martini y *Axur, rey de Ormuz* para el tercero.

Su decisión demuestra a las claras las intenciones de experimentación que guiaban a Da Ponte. «Escribiré de noche para Mozart y me figuraré leer el “Infierno” de Dante. Por la mañana, para Martini y me parecerá estudiar a Petrarca. La tarde la dedicaré a Salieri, que será mi Tasso», le comentó abiertamente al emperador. Lo que le ocultó fue el método, para el que emplearía doce horas seguidas en su escritorio junto a una botellita de Tokay a la derecha, el tintero en el centro y una caja de tabaco de Sevilla a la izquierda. Al lado, en una habitación contigua, confiesa, una hermosa jovencita de dieciséis años, «a la que yo hubiera

querido amar sólo con filial cariño, aunque...». Los puntos suspensivos son suyos.

De las tres óperas, la que ha sobrevivido en el tiempo es *Don Giovanni*. Aunque en un principio costó que entrara en Viena pese al éxito que obtuvo en Praga en su estreno. Las gentes de Bohemia, los checos, comenta Da Ponte, fueron el público que captó siempre a la primera sus propuestas. De *Don Giovanni*, el emperador dijo que aunque la ópera le parecía casi más bella que *Fígaro*, no la veía manjar para los vieneses. Cuando supo esto, Mozart replicó sin inmutarse tal como comenta el libretista: «Démosles tiempo para masticarlo».

Para la tercera quisieron ir más allá. En las *Metamorfosis* de Ovidio, Da Ponte halló la inspiración para crearla con el título de *Così fan tutte, ossia la scuola degli amanti*. Pero esta vez el éxito no llegó. La muerte de José II obligó a un luto que afectó a su estreno en Viena en 1790. Solo cinco representaciones pudieron hacerse sin generar apenas entusiasmo. Incluso sufrió su propio purgatorio a lo largo del siglo XIX y principios del XX. No se estrenó en el Metropolitan de Nueva York hasta 1922. Muchos la consideraron inmoral. Hoy, en pleno apogeo y ahora ocaso ya del posmodernismo –un movimiento que puede experimentar esas tres vertientes a la vez: el alza, la ebullición y el declive– se entiende perfectamente.

“He constatado con enorme placer que toda esta gente se divertía dando saltitos sobre la música de mi *Figaro*, adaptado en forma de contradanzas y alemandas. Porque aquí solo se habla de *Figaro*; no se interpreta, no se toca, no se canta, no se silba nada más que *Figaro*. Y no se va a ver ninguna otra ópera que no sea siempre *Figaro*. Ciertamente, un gran honor para mí.”

Wolfgang Amadeus Mozart,

carta del 15 de enero de 1787.

ENTREVISTA

Ivan Alexandre



*“Le nozze di Figaro,
Don Giovanni y Così
fan tutte te explican
secretos inexpresables
sobre ti mismo”*

Gran Teatre del Liceu. Marc Minkowski e Ivan Alexandre se proponen un reto importante, unir tres de los títulos más célebres de Wolfgang Amadeus Mozart nacidos de la prolífica relación con el libretista Lorenzo Da Ponte. Conversamos con el director Ivan Alexandre sobre cómo unir tres obras maestras como *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*. Estas tres óperas ya son geniales presentándolas de manera independiente. ¿Cómo se les ocurrió la idea de presentarlas unidas, como si se tratara de un festival?

Ivan Alexandre. Hace mucho tiempo tuve esta visión: Mozart y Da Ponte no solo escribieron juntos tres obras maestras, sino que se adentraron en una aventura común y visitaron tres ciudades del mismo país. Antes de ser nuestra historia, esta trilogía fue su historia. Una historia de amor, matrimonio, celos, hombres, mujeres, juegos, vida real, teatro. E inmediatamente quise explicar esta historia. Por supuesto que no quería hacer solo *Figaro* o *Don Giovanni*, para las que el público tiene cientos de referencias. Sino que quería hacer esta historia en particular, esta gran ópera en tres movimientos.

A parte de sus autores, Mozart y Da Ponte, ¿qué tienen en común *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*?

Lo primero que tienen en común es la música. Durante la cena final de *Don Giovanni* podemos escuchar una larga cita de *Figaro*. Uno de los grandes temas de la apertura de *Così*, así como el propio título, también viene de *Figaro*. Este tipo de “temas en red” son únicos de Mozart. Tienen en común “el esquema ideal” que explicó Mozart a su padre unos años antes, que es: una *prima donna seria* (Contessa, Donna Anna, Fiordiligi), un *mezzo carattere* —“con la misma importancia”, insistía— (Susanna, Zerlina, Dora-bella) y una *terza donna buffa* (Marcellina, Donna Elvira, Despina). Y ya entiendo que para el público moderno Elvira es una “*donna*”, una *prima donna* aristocrática. Pero esto se da sobre todo porque estamos acostumbrados al “*patchwork* de Viena”. En Praga, donde debutó en 1787, Donna Elvira no canta el aria “Mi tradi”, Giovanni se burla de ella, Leporello la corteja y la humillan cómicamente todo el tiempo. No es otra Despina, sino que es un *carattere buffo* fuerte y dramático.

Los personajes que aparecen en estos tres títulos ¿también están conectados entre sí? Pónganos algún ejemplo.

Primero, encontré una historia dentro de la historia. Una historia sobre el eterno mujeriego que entonces es conocido como “el libertino”. Durante el acto I de *Figaro*, Cherubino le dice a Susanna que arde por “cada mujer del castillo”. El “aria de catálogo” del acto I de *Don Giovanni* nos dice lo mismo del antihéroe, así como Don Alfonso justo antes del final de *Così fan tutte*. ¡Y usan las mismas palabras! Para hacer el seguimiento del personaje: Cherubino es el adolescente, Don Giovanni es el amante maduro, Don Alfonso, mayor, tiene que manipular a los jóvenes porque él ya no lo puede hacer por sí mismo.

Pero también se puede seguir la historia del sirviente (Figaro con buena salud, Leporello cuando está cansado, Despina cuando recupera el poder) o de la mujer abandonada (asumo que Cherubino le prometió amor eterno a Barbarina, después la dejó y se convirtió en una especie de Elvira, etc.). Cada personaje es absolutamente único, pero se pueden trazar fácilmente las conexiones...

¿La seducción está en el centro de esta producción?

No solo la seducción, sino todo tipo de amor. Es decir: deseo, lujuria, afecto, matrimonio por dinero, pasión, confianza, celos, desesperación, ternura, armonía, posesión, crueldad, manipulación, redención... De todo tipo. Da Ponte y Mozart son grandísimos traductores del corazón humano.

Si en la concepción original destacamos la extraordinaria relación entre texto y música, ¿cómo ha sido la relación entre la dirección musical y la dirección escénica?

Desde el inicio, paso a paso, le he contado a Marc lo que leía en el *libretto* y en la partitura, porque él conoce muy bien estas partituras, desde dentro, puesto que las ha dirigido por todo el mundo durante años.

¿Ha trabajado con Marc Minkowski en el proceso de creación de la producción?

Por supuesto. También sabe mucho sobre el amor. Esta es la clave para Mozart. Además, aceptó mi propuesta sobre *Don Giovanni*. Que es volver a la partitura original de Praga. Primero, *Don Giovanni* es la única ópera en que Mozart hizo completamente y tan solo lo que quiso: no hay emperador, ni nobleza de Viena, ni ninguna superestrella caprichosa, porque él era la estrella. En segundo lugar, en sus *Memorias*, Da Ponte nos cuenta que el compositor se negó a cambiar nada, y finalmente tuvo que hacerlo, porque el nuevo lugar era... Viena. Así, lo que escucharemos en este espectáculo es el *Don Giovanni* original completo, no el que escuchamos habitualmente hoy en día.

¿Qué le aporta poder trabajar con uno de los directores musicales de más prestigio internacional?

El asunto no va de prestigio. El asunto trata de Mozart. Marc llevó el Festival Mozart de Salzburgo durante muchos años. Dirigió *Don Giovanni* en Aix-en-Provence, en el Covent Garden, en San Francisco... Vive con sinfonías, serenatas, misas y óperas de Mozart. Respira su aire, siente su viento y mira a través de sus ojos. Este teatro es su teatro. Ha dirigido muchas, muchas otras óperas, con un gran éxito, desde Monteverdi hasta Ravel. Pero creo que Mozart es su casa.

“Antes de ser nuestra historia, esta trilogía fue su historia”

Esta es una producción del Drottningholms Slottsteater de Estocolmo, un teatro del siglo XVIII que aún conserva su maquinaria de escena original. ¿Ha sido esto lo que ha hecho que su punto de partida haya sido una producción de carácter historicista?

La idea y el esquema de la producción nacieron mucho antes. No esperábamos tener teatros al principio. Nuestra trilogía no necesita maquinaria ni colgadores, nada. Se puede hacer en cualquier parte. Parece más bien teatro callejero, lo que llamamos *caballete*. Ópera para viandantes callejeros, para todo el mundo. Pero doy las gracias, miles de gracias, a Sofi Lerström, que entonces dirigía el festival de Drottningholm. No le resultó fácil que el personal aceptara una “experiencia de tres años” sin utilizar ninguno de los famosos decorados pintados ni la maquinaria de Drottningholm, que Ingmar Bergman admiraba con tanto fervor. El único problema fue que Mozart suena a música del siglo XVIII, y queríamos mostrar a personajes del siglo XVIII. Pero con libertad, y con este fuerte sentimiento de que la música de Mozart suena más “presente” cuando no se esconde tras el “presentismo”. Intentamos crear un siglo XVIII capaz de hacer que la música sonara natural, chocante, presente.

Usted es un director del siglo XXI, ¿qué le aporta su visión contemporánea a tres títulos de finales del siglo XVIII?

No lo sé. La historia solo es una forma de entender nuestro loco mundo. No queremos ignorar la historia. Queremos saber. Y, sobre todo, queremos jugar.

**“Da Ponte y Mozart son
grandísimos traductores
del corazón humano”**

Como buenas obras maestras, la trilogía Da Ponte – Mozart tiene muchas lecturas posibles, ¿cuál cree que es la lección que podemos extraer los espectadores del siglo XXI de estos tres títulos?

¿Lecciones? Ninguna. Secretos. *Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte* te cuentan secretos inexpresables sobre ti mismo. Abre los oídos y lo entenderás de inmediato. Pero en voz baja. Secretos.

Está claro que es un estímulo poder ver estas tres óperas de manera seguida, pero, ¿qué pasa si un espectador solo ve una de las tres?

Pues exactamente lo mismo que si alguien viera solo *Die Walküre* (*La valquiria*) sin *Rheingold* (*El oro del Rin*) o *Siegfried*. Una ópera perfecta. Pero solo un planeta de este universo.

Esta será su primera colaboración con el Gran Teatre del Liceu. ¿Qué espera del público barcelonés?

¡Uy! Me temo que el público de Barcelona espera mucho más de mí que al revés. Conozco un poco a su público; he formado parte de él muchas veces. Preparado para el gran viaje. Mucho conocimiento, pero con ansias de algo inesperado. Admiro este comportamiento, además de al equipo del teatro. ¡Y me encanta la ciudad!

“Mozart es tremendamente técnico y muy exigente, tanto en el aspecto musical como en el dramático.

Vocalmente su música es tan impoluta, libre de elementos superfluos, que es del todo imposible disimular nada.

Dramáticamente porque hay que encontrar la manera de expresar pasión y emoción siempre dentro del marco de esta forma clásica y pura. Y hay que hacerlo, porque Mozart era una persona muy cálida, sensible y con sentimientos profundos que reflejaba en su música, siempre magnífica, su manera de ser. Por lo tanto, hay que mostrar necesariamente todas estas sensaciones desde un punto de vista clásico.”

Kiri Te Kanawa,
soprano.

Lorenzo Da Ponte en la ópera



Jaume Tribó

Lorenzo da Ponte

Bravi! “Cosa rara!”

La frase es bastante famosa. Es la cita, nos decían, que Mozart había hecho del *finale primo* de *Una cosa rara* del valenciano Vicent Martín i Soler, estrenada en 1786, un año antes del *Don Giovanni*. El ingenio de citar uno de los éxitos de la época se atribuye a Mozart sin tener en cuenta que “prima le parole, dopo la musica”, es decir, que el texto del libretista Da Ponte era anterior a la música, y que suya, por lo tanto, debería de haber sido la gracia.

Mientras que nuestra tarea en el programa liceísta se basa en la cronología de los títulos representados, en este caso, el protagonista es el libretista Lorenzo Da Ponte y sus obras representadas en nuestro Teatre.

La vida de Lorenzo Da Ponte, nacido en Ceneda, en el Véneto, en 1749, y fallecido en Nueva York en 1838, fue larga y agitada. De origen judío, su nombre era Emanuele Conegliano, pero lo cambió al convertirse al catolicismo. Tan arrebatada fue la conversión, que llegó a convertirse en sacerdote. Libretista y aventurero, llevó una vida disipada; los numerosos escándalos en los que se vio implicado lo alejaron de Venecia y en 1784 huyó a Viena, donde consiguió el cargo de poeta del Teatro de la Corte, donde colaboró con Mozart y Martín i Soler. En 1792 pasó a Londres y más tarde se marchó a Nueva York, en 1804, para huir de los acreedores.

Da Ponte debe la fama a las tres obras maestras del catálogo mozartiano —*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* y *Così fan tutte*—, la denominada “Trilogía Da Ponte-Mozart”. Contemporánea y esporádicamente también escribió libretos para Antonio Salieri (seis óperas), Vincenzo Righini, Giuseppe Gazzaniga, Stephen Storace, Antonio Brunetti, Joseph Weigl, Francesco Bianchi y Peter von Winter, pero las obras mayores fueron con Vicent Martín i Soler. Mientras que la colaboración con Mozart se limita a los tres títulos mencionados, con Martín i Soler los trabajos comunes fueron muchos más, con estrenos en Viena y en Londres. Si se habla de una trilogía Da Ponte-Mozart, también lo podemos hacer de Da Ponte y Martín i Soler: *Il burbero di buon cuore*, *Una cosa rara* y *L'arbore di Diana*. El Liceu, con muy buen criterio, ha recuperado los tres títulos.

Las génesis de los libretos de las tres obras mozartianas han sido suficientemente estudiadas. Mucho menos los libretos que Da Ponte hizo para Martín i Soler. Para el libreto de *Il burbero di buon cuore*, Da Ponte se basó en *Le bourru bienfaisant* (*El hurraño de buen corazón*) de Carlo Goldoni. La ópera se estrenó en Viena en 1786. Cuando se repuso en 1789, Mozart aportó dos arias adicionales “Chi sa, chi sa, qual sia” y “Vado, ma dove? Oh dei!”, escritas para la soprano Louise Villeneuve. El texto es casi el mismo de las arias originales de Martín i Soler, con pequeñas modificaciones que se han atribuido a Mozart. Barcelona conoció *Il burbero di buon cuore* en 1794.

[Volver al índice](#)Cartel de *Una cosa rara* en el Liceu, 1991. MAE, Institut del Teatre.

Una cosa rara ha sido considerada la obra maestra de Martín i Soler. Se estrenó en Viena en 1786 con un éxito espectacular. Era una obra conocida por todo el mundo, y esto explica la cita que un año más tarde, en *Don Giovanni*, hace del último número del *finale primo* de la ópera del valenciano (*allegro giusto* en Re mayor en 6/8 “O quanto un si bel giubilo”). *Una cosa rara*, representada en Barcelona en 1790, se mantuvo en repertorio hasta 1825. La cita mozartiana ha servido para que esta música no se llegara a olvidar.

L'arbore di Diana se estrenó en Viena en 1787. En Barcelona, en 1791. La diosa Diana tenía un árbol que producía unas manzanas extraordinariamente grandes. Cuando las ninfas de la diosa pasaban bajo las ramas, si eran castas, las manzanas brillaban. Si alguna había profanado aquella virtud, las manzanas le caían en la cabeza. La castidad no era la principal virtud de Diana, y cuando el gran sacerdote quiere que también la diosa desfile bajo el árbol, Diana lo hace cortar.

No es de sorprender que Barcelona, en el siglo XVIII, ya conociera cuatro óperas de Martín i Soler, todas ellas sobre libretos de Lorenzo Da Ponte. En cuanto a Mozart, la sorpresa es que, a pesar de que *Così fan tutte* se representa en 1798, hasta 1849 no llega *Don Giovanni* (al Teatre

Principal, no al Liceu). El Liceu no conocerá *Le nozze di Figaro* hasta 1916 y *Così fan tutte* hasta 1930 y ien alemán!

Con libretos de Lorenzo Da Ponte, el Liceu conoce dos trilogías, las musicadas por Mozart y por Martín i Soler. Para el segundo escribió también *La capricciosa corretta*, inspirada en *La fierecilla domada* de Shakespeare, estrenada en Londres en 1795 con el título de *La scuola dei maritati*. Esta obra llega a Barcelona en octubre de 1798 y también aquí el mes siguiente se produce el estreno de *Così fan tutte*. También para Martín i Soler *L'isola del piacere*, también el mismo año 1795 y también en Londres. Nos sorprende la representación hecha en Leipzig en 1804, donde en una traducción alemana de Matthäus Stegmayer se anunciaba como *Das Liebesfest in Katalonien*.

“Mozart es siempre un reto, que pone muchos sabores y sustancias en la partitura, y es cosa del director lograr extraerlos.”

Josep Pons,
director

El tren y la música
te transportan

renfe



Cronología

Any	Wolfgang Amadeus Mozart	Música
1756	Wolfgang Amadeus Mozart nace en Salzburgo, de familia burguesa e hijo de violinista, compositor del arzobispo y (desde 1763) vicemaestro de capilla	Muere el músico alemán Goldberg, que dio nombre a las <i>Variationen</i> de Bach, del que era discípulo. <i>Antigono e Il re pastore</i> (Gluck)
	Arte y ciencia	Historia
	<i>Natural history of Religion</i> (Hume)	Empieza la Guerra de los siete años
		Música
1760	Toca el piano, en 1761 toca el violín y pronto compondrá: su padre se dedica cada vez más a formar a su hijo y a su hija Nannerl, que actúan con él	<i>Le paladins</i> (Rameau). <i>L'ivrogne corrigé</i> y <i>Tetide</i> (Gluck). Nace Cherubini
	Arte y ciencia	Historia
	Nace Moratín	Jorge III, rey de Inglaterra
		Música
1761	Primera actuación, formando parte de un espectáculo musical en honor del arzobispo	<i>Don Quichotte auf der Hochzeit des Camacho</i> (Telemann). <i>Le cadí dupé</i> (Gluck)
	Arte y ciencia	Historia
	<i>Julie ou la Nouvelle Héloïse</i> (Rousseau)	Muere Tokugawa Ieshige, 9º shōgun Tokugawa de Japón
		Música
1762	El padre actúa con los dos hijos en Múnich ante el príncipe elector y en Viena ante la familia imperial: fama de niño prodigio y actuaciones en Europa en esta década, mientras compone y aprende de otros maestros	Gluck estrena en Viena la primera versión de su <i>Orfeo ed Euridice</i>
	Arte y ciencia	Historia
	<i>Du contrat social ou Principes du droit politique</i> (Rousseau)	Catalina II La Grande, zarina de Rusia

[Volver al índice](#)

Año	Wolfgang Amadeus Mozart	Música
1768	Compone sus dos primeras óperas: <i>La finta semplice</i> (la estrenará en 1769) y después <i>Bastien und Bastienne</i> (Viena, 1768). La familia acaba su primera gira europea	Zarzuela <i>Las segadoras de Vallecas</i> (Rodríguez de Hita)
	Arte y ciencia	Historia
	<i>Physiocratie</i> (Dupont de Nemours con Quesnay)	El explorador Cook empieza su primer viaje
		Música
1770	Primer viaje a Italia, triunfal. Milán estrena su primera ópera importante, y por encargo: <i>Mitridate, re di Ponto</i>	Nace Beethoven. Muere Tartini. <i>Le donne letterate</i> y <i>Don Chisciotte alle nozze di Gamace</i> (Salieri). <i>Paride ed Elena</i> (Gluck)
	Arte y ciencia	Historia
	Tiepolo muere	<i>Masacre de Boston</i> : empieza la revolución de las trece colonias británicas en Norteamérica
		Música
1772	De vuelta a Salzburgo, trabaja para el nuevo arzobispo pero no se entenderá con él a diferencia del predecesor. Estrena <i>Lucio Silla</i> (Milán)	<i>La fiera di Venezia</i> (Salieri). <i>Sinfonía 45, Abschiedssinfonie</i> (Haydn)
	Arte y ciencia	Historia
	Diderot y D'Alembert culminan la publicación de <i>L'Encyclopédie</i>	Primer reparto de Polonia
		Música
1777	Deja de trabajar para el arzobispo de Salzburgo pero el padre sigue en ese trabajo: Wolfgang viaja con su madre por Europa y actúa. En París se enamora de la futura soprano Aloysia Weber (hermana de su futura esposa). Tensa relación con su padre, insistente en que se centre en encontrar un trabajo estable e importante	<i>Armide</i> (Gluck)
	Arte y ciencia	Historia
	<i>El quitasol</i> (Goya)	Estados Unidos oficializa la primera versión de su bandera de barras y estrellas

[Volver al índice](#)

Año	Wolfgang Amadeus Mozart	Música
1778	Su madre muere en París cuando los dos conviven miserablemente mientras él busca trabajo en la corte de Versalles, que le ignora.	El Teatro alla Scala se inaugura con <i>L'Europa riconosciuta</i> (Salieri)
	Arte y ciencia	Historia
	Mueren Voltaire y Rousseau	Francia apoya a Estados Unidos en su guerra de independencia contra Gran Bretaña
		Música
1779	Su padre consigue que vuelva a Salzburgo a trabajar para el arzobispo, con el que volverá a enfrentarse. <i>Krönungsmesse</i> (la <i>Misa de Coronación</i> es su dieciseisava misa)	<i>Quinto Fabio</i> (Cherubini). <i>Iphigénie en Tauride</i> y <i>Echo et Narcisse</i> (Gluck). <i>Ifigenia in Aulide</i> (Martín y Soler)
	Arte y ciencia	Historia
	<i>Dedalo e Icaro</i> (Canova)	España declara la guerra a Gran Bretaña y asedia Gibraltar
		Música
1781	Estrena <i>Idomeneo, re di Creta</i> , en Múnich, ciudad donde triunfa	<i>Il pittore parigino</i> (Cimarosa). <i>Der Rauchfangkehrer</i> (Salieri)
	Arte y ciencia	Historia
	<i>Kritik der reinen vernunft</i> (Kant)	España funda la ciudad de Los Ángeles
		Música
1782	Se instala en Viena, donde se sentirá valorado. Se casa con Konstanze Weber (20 años) y tendrán seis hijos: se independiza. <i>Sinfonía 35</i> (<i>Haffner</i>). <i>Die Entführung aus dem serail</i> : estreno en Viena y gira triunfal. Empieza una etapa de altibajos hasta morir	<i>Il barbiere di Siviglia</i> (Paisiello). <i>Armida abbandonata</i> (Cherubini). <i>Semiramide</i> (Salieri). <i>Astartea</i> , <i>Partenope</i> , <i>L'amor geloso</i> e <i>In amor ci vuol destrezza</i> (Martín y Soler). Nace Paganini
	Arte y ciencia	Historia
	<i>Les Liaisons dangereuses</i> (Choderlos de Laclos)	España recupera Menorca frente a Gran Bretaña

[Volver al índice](#)

Año	Wolfgang Amadeus Mozart	Música
1783	<i>Sinfonía 36</i> (Linz)	Muere Antoni Soler. <i>Lo sposo di tre e marito di nessuna</i> y <i>Olimpiade</i> (Cherubini). <i>L'accorta cameriera</i> y <i>Vologeso</i> (Martín y Soler)
	Arte y ciencia	Historia
	Muere el enciclopedista D'Alembert	Gran Bretaña reconoce la independencia de Estados Unidos
		Música
1784	Ingresa en la logia masónica vienesa de la Beneficencia (la masonería estará presente en partituras suyas)	<i>Alessandro nelle Indie e Idalide</i> (Cherubini). <i>Les Danaïdes</i> (Salieri)
	Arte y ciencia	Historia
	Beaumarchais estrena <i>La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro</i> . Muere el enciclopedista Diderot	Gran Bretaña gana la cuarta guerra anglo-neerlandesa
		Música
1785	Acaba sus seis cuartetos de cuerda dedicados a su amigo Haydn	<i>La grotta di Trofonio</i> (Salieri). <i>La finta principessa</i> (Cherubini). <i>La vedova spiritosa</i> (Martín y Soler)
	Arte y ciencia	Historia
	<i>Les Cent Vingt Journées de Sodome, ou l'École du libertinage</i> (Marqués de Sade)	Napoleón se gradúa en la École Militaire con 16 años
		Música
1786	<i>Le nozze de Figaro</i> , primera ópera con el libretista Lorenzo Da Ponte. La obra triunfa después en Praga, donde le encargan <i>Don Giovanni</i> . <i>Sinfonía 38</i> (Praga) Tiene problemas económicos y su mujer no goza de buena salud. Beethoven (dieciséis años) intenta recibir clases suyas sin conseguirlo	<i>Prima la musica, poi le parole</i> (Salieri). <i>Giulio Sabino</i> (Cherubini). <i>Il burbero di buon cuore</i> y <i>Una cosa rara, ossia bellezza ed onestà</i> (Martín y Soler)
	Arte y ciencia	Historia
	Gustavo III funda la Svenska Akademien, que concederá los premios Nobel desde 1901	Muere Federico II <i>El Grande</i> : Federico Guillermo II, rey de Prusia

[Volver al índice](#)

Año	Wolfgang Amadeus Mozart	Música
1787	Muere su padre. Triunfa en Praga al estrenar <i>Don Giovanni</i> , segunda ópera con Da Ponte. 13 <i>Serenade (Eine kleine Nachtmusik)</i> . Sucede a Gluck como compositor de corte en Viena, pero sigue con problemas económicos	Mueren Gluck y Rodríguez de Hita
	Arte y ciencia	Historia
	<i>El albañil herido (Goya)</i>	Estados Unidos empieza el proceso para aprobar la Constitución
		Música
1788	<i>Sinfonía 40 y Sinfonía 41 (Júpiter)</i>	<i>Axur, re d'Ormus (Salieri)</i> . <i>Ifigenia in Aulide i Démophon (Cherubini)</i>
	Arte y ciencia	Historia
	<i>Kritik der praktischen vernunft (Kant)</i>	Carlos III muere: Carlos IV, rey de España
		Música
1790	Estrena con éxito en el Burgtheater de Viena <i>Così fan tutte</i> , tercera y última ópera con Da Ponte: José II se la encargó pero ya no puede ir al estreno y muere poco después	<i>Le vane gelosie, Zenobia in Palmira e Ipermestra (Paisiello)</i>
	Arte y ciencia	Historia
	<i>Reflections on the Revolution in France (Burke)</i> . <i>El Rey Carlos IV (Goya)</i>	Muere José II, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico: Leopoldo II. Francia estrena su actual bandera, en plena Revolución
		Música
1791	Nace el sexto y último hijo. Compone por encargo el <i>Requiem</i> (inacabado), que interpreta como augurio de su propia muerte. Estrena en Praga <i>La clemenza di Tito</i> (no triunfa en el estreno sino después) y posteriormente en Viena <i>Die Zauberflöte</i> , de la que él dirige las primeras representaciones y que sigue en cartel cuando muere	<i>Lodoiška (Cherubini)</i> . Nace Meyerbeer
	Arte y ciencia	Historia
	<i>L'Esprit de la Révolution et de la Constitution de France (Saint-Just)</i> . <i>Life of Samuel Johnson (Boswell)</i>	Luis XVI huye en plena Revolución y le arrestan. Primera Constitución francesa

[Volver al índice](#)

Playlist

Trilogía

Da Ponte

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Le nozze di Figaro

El Conde de Almaviva pide perdón a su esposa por las infidelidades y los disgustos que le ha dado durante su matrimonio. Al final de la ópera, Susanna y la Condesa le han preparado una trampa, donde quedan completamente a la vista los abusos y excesos del Conde. Sin escapatoria y arrepentido pide: *Contessa, perdono!*

Prey, Mathis, Janowitz, Fischer-Dieskau, Troyanos, Deutsche Oper Berlin, K. Böhm, DG

WOLFGANG AMADEUS MOZART

La clemenza di Tito

La última ópera del compositor de Salzburgo (de 1791) también concluye con una escena de perdón. En esta ocasión será el emperador Tito quien quería acabar con su vida. Rodeado de enemigos, Tito muestra su bondad y clemencia perdonando.

Rolfe-Johnson, von Otter, McNair, Varady, English Baroque Soloists, J.E. Gardiner, Archiv

GAETANO DONIZETTI

Don Pasquale

En esta ópera estrenada en 1843 en el Teatro de los Italianos de París, Don Pasquale quiere casarse con Norina y deshereda a Ernesto. Como gran final de esta ópera bufa, Don Pasquale perdonará a todo el mundo para sacarse de encima a Sofronia (disfrazada de Norina, enamorada del sobrino Pasquale).

Sills, Kraus, Gramm, Titus, London Symphony Orchestra, S. Caldwell, EMI

En la historia de la ópera no hay mejor momento que la escena final del perdón de *Le nozze di Figaro*. Conmueve de manera casi religiosa y devocional el instante en el que el Conde se arrepiente de causar tanto daño y quiere repararlo con su esposa. Una oración mística que nace de lo más profundo. La reconciliación es un asunto de vital importancia en la obra escénica de Mozart. Revisamos otros importantes momentos de la lírica en los que el perdón tiene un significado esencial.

GIOACHINO ROSSINI

La cenerentola

Esta obra de 1817, basada en el cuento de la *Cenicienta* de Charles Perrault, es una metáfora del triunfo de la bondad. Angelina, que ha encontrado a su príncipe, disculpará a su padrastro y hermanastras, que la han maltratado durante mucho tiempo.

Berganza, Alva, Capecchi, Montarsolo, London Symphony Orchestra, C. Abbado, DG

RICHARD WAGNER

Tannhäuser

La ópera, de 1845, explica la historia del poeta y cantor del amor, Tannhäuser, que a petición de su amor (Elisabeth) se va a Roma con otros peregrinos para obtener el perdón por sus muchos pecados. Al regresar, Elisabeth no lo ve entre los peregrinos y muere de dolor porque cree que Tannhäuser no ha sido perdonado. Llega Tannhäuser trastornado por no haber obtenido el perdón cuando Venus se le aparece para que vuelva con ella; no obstante, Elisabeth, desde el cielo, ha obtenido el perdón para Tannhäuser. Los peregrinos regresan de Roma con el báculo florido en señal de perdón.

Dels Àngels, Windgassen, Fischer-Dieskau, Bumbry, Greindl, Bayreuth, W. Sawallisch, Orfeo

GIUSEPPE VERDI

Stiffelio

La trama de esta ópera de 1850 no estuvo exenta de polémica. La censura no veía con buenos ojos la presencia sobre el escenario de un sacerdote de la Iglesia protestante casado con una mujer adúltera. En la escena final, él la perdona con palabras extraídas del Nuevo Testamento. Verdi tuvo que revisar el libreto, junto a Francesco Maria Piave, y se reentrenó con un nuevo título, *Aroldo*.

*Carreras, Sass, Manuguerra, Ganzarolli,
ORF Symphony Orchestra, L. Gardelli, Philips*

GIUSEPPE VERDI

Simon Boccanegra

La escena de perdón en la ópera *Simon Boccanegra* tiene lugar después del malentendido que sufre el personaje de Gabriele Adorno al creer lo que le explica su amigo Paolo: que Amelia es la amante del Dux. Esperando que con esta noticia Adorno mate a Boccanegra, echa veneno en la bebida de su copa. Amelia le confiesa a Boccanegra que ama a Gabriele Adorno, y él le perdona. Ya envenenado Simon, confiesa que Amelia es su hija, y Adorno, sintiéndose culpable, le pide perdón prometiendo luchar por su causa.

*Freni, Cappuccilli, Carreras, Ghiaurov, Van Dam,
Orq. La Scala, C. Abbado, DG*

GIACOMO MEYERBEER

Le pardon de Ploërmel

Esta ópera cómica en tres actos del año 1859 incluye la escena del perdón. La protagonista, Dinorah, después del trauma de ser abandonada el día de su boda y de una serie de aventuras en la búsqueda de un tesoro, sufre una amnesia que la hará olvidar el pasado. Solo así podrá perdonar y regresar a los altares con su amado. Esta ópera incluye la célebre aria *Ombre légere*

*Ciofi, Dupuis, Talbot, Deutsche Oper Berlin,
E. Mazzola, CPO*

GIACOMO PUCCINI

Suor Angelica

Angelica vive en un convento por un pecado de juventud. Ella tiene un hijo fuera del convento. Su tía, en una visita, le dice que su hijo ha muerto y se desespera, buscando la muerte con una infusión de hierbas letales. Ella implora a la Virgen que la perdone y, en su sufrimiento, verá a su hijo que viene a buscarla, señal inequívoca del perdón celestial.

*Tebaldi, Simionato, Danielli, Orq. Maggio Musicale
Fiorentino, L. Gardelli, Decca*

Victor Garcia de Gomar

DIRECTOR ARTÍSTICO DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

**“Siempre tengo la
impresión de que
Mozart es inabarcable,
y nos conviene volver a
él una y otra vez.”**

Marc Minkowski,
director

Biografías



Marc Minkowski

Director musical

Considerado una de las personalidades musicales más relevantes de su generación, empezó su formación musical como estudiante de fagot, aunque rápidamente se focalizó en la dirección orquestal. A los 19 años fundó Les Musiciens du Louvre, con el deseo de recuperar el repertorio barroco. Inicialmente, el repertorio de la formación comprendía del Barroco francés a Händel, pero con el tiempo su catálogo se ha ampliado, incluyendo a Mozart, Rossini, Offenbach, Bizet y Wagner.

En la actualidad es el director general de la Ópera Nacional de Burdeos, y fue el director artístico de la Mozartwoche en Salzburgo de 2013 a 2017. Además, es asesor artístico de la Orquesta Kanazawa (Japón) desde 2018, año en que fue nombrado Chevalier de la Légion d'Honneur francesa. Ha actuado en los principales festivales, auditorios y teatros de ópera del mundo, donde ha dirigido, entre otros títulos, *Idomeneo*, *Platée*, *Die Zauberflöte*, *Ariodante*, etc.



Ivan Alexandre

Director de escena e iluminador

En 2007 realiza sus primeras producciones operísticas y desde entonces ha dirigido *Rodelinda* en Buenos Aires, *Hippolyte et Aricie* y *Così fan tutte* en Toulouse; *Orfeo ed Euridice* en Salzburgo, Bremen y Nancy; *Hippolyte et Aricie* en la Ópera Nacional de París, *La chauve-souris* en el Théâtre National de l'Opéra Comique de París; *Armide* en Viena, y *Le Cid* en Varsovia, entre otros títulos. Desde 1990 escribe en la revista francesa *Diapason* y ha colaborado igualmente en publicaciones como *Le Nouvel Observateur*, *L'Avant-Scène Opéra*, *Le Débat* y *Commentaire*. Como autor ha sido el responsable editorial de la *Guide de la musique ancienne et baroque* (Robert Laffont, 1993). Además es autor de diferentes libretos de ópera, como *Le Joueur de flûte*, *Marianne* de Edouard Lacamp, poemas para música, como *Jurassic trip* de Guillaume Connesson y adaptaciones de obras clásicas para su representación en formato concierto para directores como Jordi Savall o Jean-Christophe Spinosi. Desde 2017 es el director de la Académie de la Voix de la Fondation des Treilles.



Antoine Fontaine

Escenógrafo y figurinista

Ha creado escenografías para el cine: *L'anglaise et le duc* y *Triple agent* de Éric Rohmer, y *St Jacques la Mecque* de Coline Serreau; ha realizado las decoraciones pintadas de *La reine Margot* de Patrice Chéreau, *Vatel* de Roland Joffé, *Marie-Antoinette* de Sofia Coppola y *J'accuse* de Roman Polanski. En el terreno operístico, para el Centre de Musique Baroque de Versailles ha ideado las escenografías de *Amadis de Gaule* (2009), *La parodie d'Hippolyte et Aricie* en Malta (2012) y *Pygmalion* en Potsdam (2014). Para Coline Serreau ha creado la escenografía de *La chauve-souris* (2000), *Il barbiere di Siviglia* (2002) y *Manon* (2010), todas ellas representadas en la Opéra Bastille de París. Junto a Marshall Pynkoski ha trabajado en *Lucio Silla* en Salzburgo (2012) y posteriormente en el Teatro alla Scala de Milán, y *Richard Cœur de Lion* (2019) en Versailles. Colabora de forma habitual con el Théâtre du Capitole de Toulouse.



Håkan Mayer

Coreógrafo (*Le nozze di Figaro*)

Después de nueve años de formación y seis trabajando en el Royal Swedish Ballet, inició su carrera como *freelance* en el mundo de la danza contemporánea, pero sin perder el contacto con la danza barroca y el Drottningholm Court Theatre. Uno de sus primeros proyectos fue el espectáculo *Heavenly Händel*, con las cantantes Anne Sofie von Otter y Barbara Bonney, dirigidas escénicamente por Benny Fredriksson y con el maestro Reinhard Goebel. Desde entonces ha creado coreografías para más de 45 producciones teatrales, sobre todo óperas. Aunque también varios musicales y producciones de teatro de texto. Ha trabajado en teatros como la Royal Swedish Opera de Estocolmo, Göteborgsoperan, Det Kongelige Teater de Copenhague, Den Jyske Opera de Aarhus, Teatro Nacional de Praga, así como en el festival de Aix-en-Provence.



Nathalie van Parys

Coreógrafa (*Don Giovanni*)

Bailarina de formación clásica y contemporánea, se dedica al repertorio de bailes del siglo XVIII. Trabaja con Francine Lancelot como bailarina solista y asistente del grupo Ris et Danceries, y baila en la compañía L'Eventail. Ha trabajado como escenógrafa con los directores Jean-Marie Villégier, Marcel Bozonnet, Ivan Alexandre, Jérôme Deschamps y Yannis Kokkos, entre otros. También ha creado sus propias escenografías con formaciones como Les Talens Lyriques de Christophe Rousset, Le Concert d'Astrée de Emmanuelle Haïm, Les Folies Françaises de Patrick Cohën-Akenine o el Centre de Musique Baroque de Versailles. Ha participado en *Pygmalion*, *Apollo et Hyacinthus*, *Les plaisirs de Versailles*, etc. En 2002 fundó la compañía Les Cavatines, con la que se ha interesado en el catálogo de su abuelo, George van Parys, compositor de música de cine, y firmó dos espectáculos sobre sus obras. Imparte docencia sobre historia de la danza en diferentes conservatorios y escuelas.



Tobias Hagström Ståhl

Iluminador (*Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*)

Diseñador de iluminación, escenógrafo y director, se formó en el Instituto Dramático de Estocolmo. Tras completar su formación, tomó parte en la creación del colectivo de artes escénicas SUTODA. Desde 2014 está contratado por Lumination of Sweden como diseñador. A lo largo del otoño de 2019 participó en diferentes producciones en Estocolmo y Gotemburgo. Fue el escenógrafo y diseñador de iluminación para la obra *Here we would live* en el Folkteatern de Gotemburgo (2017), y ayudante de escenografía y diseñador de iluminación de *Misanthroperna* (2020) en el mismo teatro, además de diseñador de iluminación de *Don Quijote* en otoño de 2020.



Miriam Albano

Mezzosoprano.
Despina (*Così fan tutte*)

Bajo la tutela de Brigitte Fassbaender, dio inicio a su carrera con el Ensemble de la Wiener Staatsoper, donde ha cantado roles como el de Annio (*La clemenza di Tito*) y Cherubino (*Le nozze di Figaro*). También ha cantado como Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), bajo dirección musical de Mark Minkowski y escénica de Laurent Pelly, en la Opéra National de Burdeos, y en una producción de Stefano Montanari y Lorenzo Mariani en el Teatro dell'Opera de Roma. En la Deutsche Oper am Rhein ha cantado los papeles de Angelina (*La Cenerentola*), Zerlina (*Don Giovanni*) y Stéphano (*Roméo et Juliette*). Entre sus recientes compromisos figuran Melanto (*Il ritorno d'Ulisse in patria*) en Florència, Nerone (*Agrippina*) en Beaune, ambas dirigidas por Ottavio Dantone.



Angela Brower

Mezzosoprano.
Susanna (*Le nozze di Figaro*)
Dorabella (*Così fan tutte*)

Forma parte de la Bayerische Staatsoper de Múnich como miembro de su *opera studio*. Entre sus recientes compromisos se encuentran Dorabella (*Così fan tutte*), la participación en una gala especial en la propia Bayerische Staatsoper, así como el rol de compositor (*Ariadne auf Naxos*) en la Wiener Staatsoper, Rosina (*Il barbiere di Siviglia*) en la Norwegian National Opera, Octavian (*El caballero de la rosa*) en la Metropolitan Opera de Nueva York, Dorabella en la Nationale Opera de Ámsterdam, Cherubino (*Le nozze di Figaro*) en la Mozartwoche de Salzburgo y el rol protagonista de *Cendrillon* en Klagenfurt. Además, Marc Minkowski la invitó para encarnar el personaje de Susanna (*Le nozze di Figaro*), Dorabella y Zerlina (*Don Giovanni*) en la Trilogía Da Ponte en el Grand Théâtre de Burdeos. También ha cantado en Berlín, Londres, Aix-en-Provence, Chicago, Roma y San Francisco, entre otras ciudades. Bajo el sello Deutsche Grammophon ha participado en la grabación de *Così fan tutte* y *Le nozze di Figaro* dirigida por Yannick Nézet-Séguin.



Iulia Maria Dan

Soprano.

Donna Anna (*Don Giovanni*)

Formada en la Universidad Nacional de Música de Bucarest, ha sido galardonada con el Premio Joven Promesa del Hans Gabor Belvedere International Singing Competition, entre otras distinciones. Como miembro del Ensemble de la Semperoper de Dresde ha cantado las partes de Micaëla (*Carmen*), Mimì y Musetta (*La bohème*), Gretel (*Hänsel und Gretel*), Donna Elvira (*Don Giovanni*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Tatiana (*Evgueni Oneguín*), la condesa (*Le nozze di Figaro*), Violetta (*La traviata*) y Madama Cortese (*Il viaggio a Reims*). También ha cantado como Aminta (*Il re pastore*) en el Festival Verbier, el rol protagonista de *Manon* en la Oper de Graz, Ofelia (*Amleto*) en el Festival de Bregenz, *Francesca da Rimini* en el Münchner Opernfestspiele, así como Gilda (*Rigoletto*) en la Ópera Nacional Rumana de Bucarest. Entre los años 2015 y 2017 fue miembro del Ensemble de la Staatsoper de Hamburgo, y previamente de la Bayerische Staatsoper de Múnich, donde estudió en el Opernstudio.



Lea Desandre

Mezzosoprano.

Cherubino (*Le nozze di Figaro*)

A sus 27 años ha sido nominada como artista lírica del año de Victoires de la Musique Classique 2021. De igual modo, ha sido nombrada Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres y fue Rising Star of the Year del Forum Opéra 2020. Entre sus recientes compromisos figuran la interpretación de Idamante (*Idomeneo*) en la Staatsoper de Berlín, dirigida por Simon Rattle en una producción firmada por David McVicar, así como la participación en la producción de *Orphée et Eurydice* (Gluck) con Raphaël Pichon y Aurélien Bory, *La clemenza di Tito* junto a Cecilia Bartoli y *Così fan tutte* en Salzburgo, además de cantar el rol de Cherubino (*Le nozze di Figaro*) en el Festival d'Aix-en-Provence, bajo la dirección escénica de Lotte de Beer y musical de Thomas Hengelbrock. También ha realizado una gira con el Jupiter Ensemble por Europa.



Thomas Dolié

Barítono.

Comte d'Almaviva (*Le nozze di Figaro*)

En su carrera ha cantado en la Opéra National de París y Oper Köln (Ramiro, *L'heure espagnole*), Komische Oper de Berlín (*Abramane, Zoroastre*), Opernhaus de Zúrich, Opéra de Lyon y Opéra National du Rhin de Estrasburgo (Adamas y Apollon, *Les boréades*), Deutsche Kammerphilharmonie de Bremen (Golaud, *Pelléas et Mélisande*), Opéra National de Burdeos (Figaro, *Il barbiere di Siviglia*; Guglielmo, *Così fan tutte*), Théâtre du Capitole de Toulouse (Fritz, *Die tote Stadt*), Opéra Royal de Wallonie de Lieja y Théâtre National de l'Opéra Comique de París (Giacomo, *Fra Diavolo*), entre otras salas. Como cantante de oratorio y de *lieder* ha actuado junto con la Orchestra del Teatro alla Scala de Milán, Gürzenich Orchester de Colonia, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC), Orchestre National de Burdeos, Musiciens du Louvre, etc.



Alexandre Duhamel

Barítono.

Don Giovanni

Don Alfonso (*Così fan tutte*)

Estudió en el Conservatoire National de París y fue miembro del programa de jóvenes artistas de la Opéra de París. Entre sus recientes compromisos figuran Guglielmo (*Così fan tutte*) en Toulouse, Marcello (*La bohème*) en Marsella y Golaud (*Pelléas et Mélisande*) en Burdeos, Lille y Caen. Ha cantado en el Teatro alla Scala de Milán, Opéra National y Théâtre des Champs Élysées de París, así como en las ciudades de Burdeos, Lyon, Niza, Montpellier, Tokio y Ginebra, además de los festivales de Glyndebourne y Salzburgo, y los BBC Proms de Londres.



Mercedes Gancedo

Soprano.

Barbarina (*Le nozze di Figaro*)

Inició sus estudios musicales en 2003 con Beatriz Manna. Dos años más tarde fue semifinalista en el Concurso Internacional Neue Stimmen de Argentina, su país natal. En 2008 ingresó en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires, donde trabajó con Luis Gaeta, Monica Philibert y Salvatore Caputo, entre otros artistas. También ha participado de forma activa en clases magistrales de diferentes cantantes, como Teresa Berganza, Montserrat Caballé o Mirella Freni. Su repertorio comprende los roles de Despina (*Così fan tutte*), la condesa (*Le nozze di Figaro*), Giannetta (*L'elisir d'amore*), Mariana (*Das Liebesverbot*), Pamina (*Die Zauberflöte*) y Alisa (*Lucia di Lammermoor*). En 2011 recibió la bolsa de estudios de la Diputació de Barcelona en el Concurso Internacional Francesc Viñas.



Paco Garcia

Tenor.

Basilio / Don Curzio (*Le nozze di Figaro*)

Dio inicio a su vinculación con la música como voz blanca en un coro infantil en Reims (Francia). Posteriormente estudió en el Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de París, formándose como violonchelista barroco. Ha trabajado puntualmente con La Fondation Royaumont y la Académie de la Voix de la Fondation des Treilles, con diferentes directores, cantantes y directores de escena, como Ivan Alexandre, Moshe Leiser, Patrice Chéreau y Klaus Guth. Entre sus recientes compromisos se encuentran la *Pasión según San Juan* de Bach en el Théâtre des Champs Élysées de París, *Le bourgeois gentilhomme* en el Grand Théâtre d'Aix-en-Provence y en el Théâtre National de l'Opéra Comique de París, Remendado (*Carmen*) en la Opéra National de Burdeos, papel que la presente temporada cantará en el Théâtre du Capitole de Toulouse, además de Monostatos (*La flauta mágica*) y de participar en *Robert le diable* en Burdeos.



Robert Gleadow

Bajo-barítono.
 Figaro (*Le nozze di Figaro*)
 Leporello (*Don Giovanni*)
 Guglielmo (*Così fan tutte*)

Se formó gracias al programa Jette Parker Young Artists de la Royal Opera House de Londres y la Canadian Opera Company Ensemble Studio de Toronto. Entre sus más recientes compromisos se encuentran actuaciones en el Theater de Basilea, donde también ha cantado el rol titular de *Don Giovanni*. Asimismo, ha encarnado a Leporello (*Don Giovanni*) en la Deutsche Oper de Berlín, Guglielmo (*Così fan tutte*) en el Festival de Glyndebourne, Don Giovanni en Londres, además de Talbot (*Maria Stuarda*), Truffaldino (*Ariadne auf Naxos*) y Angelotti (*Tosca*) en la Houston Grand Opera, así como Colline (*La bohème*) en la Dallas Opera, y Figaro (*Le nozze di Figaro*) y Colline en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, entre otros.



Julien Henric

Tenor.
 Don Ottavio (*Don Giovanni*)
 Ferrando (*Così fan tutte*)

Tras sus estudios de ingeniería, en 2017 ingresó en el Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de Lyon. Ha cantado roles como Janek Prus (*El caso Makropoulos*) en el Grand Théâtre de Ginebra, Pâris (*La belle Hélène*) en la Opéra de Dijon, Alfredo (*La traviata*) en el Festival Lyrique de Lyon, caballero de la Force (*Dialogues des carmélites*) en el CNSMD de Lyon, y Tamino (*La flauta mágica*). Desde la temporada 2020/21 es miembro del Ensemble del Grand Théâtre de Ginebra, donde ha cantado como Sir Hervey (*Anna Bolena*), joven criado (*Elektra*), Phantase (*Atys*) y Pong (*Turandot*). Ha sido dirigido por los maestros Alejo Perez, Stefano Montanari, Jonathan Nott, Leonardo García Alarcón y Antonio Fogliani.



Ana Maria Labin

Soprano.

Condesa de Almaviva (*Le nozze di Figaro*)
Fiordiligi (*Così fan tutte*)

Hizo su debut en el Teatro alla Scala de Milán con *Die lustige Witwe* bajo dirección escénica de Pier Luigi Pizzi y musical de Asher Fisch. En cuanto al repertorio mozartiano, recibió la invitación de Marc Minkowski para la interpretación del personaje de la condesa (*Le nozze di Figaro*), Donna Anna (*Don Giovanni*) y Fiordiligi (*Così fan tutte*). También ha encarnado a Konstanze (*El rapto en el serrallo*) y Armida (*Rinaldo*) en el Festival de Glyndebourne, así como Arminda (*La finta giardiniera*) en el Festival d'Aix-en-Provence, entre otros. A lo largo de su trayectoria ha actuado en la Opéra National de París y la Bayerische Staatsoper de Múnich, así como en el Festival Enescu de Bucarest, Festival de Radio France, Festival Internacional Händel de Göttingen y Festival Mozart de Wurzburg. Ha sido dirigida por los maestros Ádám Fischer, Christian Thielemann, Vladimir Jurowski, Jean-Christophe Spinosi y Thomas Hengelbrock.



James Ley

Tenor.

Ferrando (*Così fan tutte*)

Graduado en estudios de ópera por la Juilliard School de Nueva York, debutó allí cantando los roles de Ferrando (*Così fan tutte*) y Don Ottavio (*Don Giovanni*). Gracias a una beca de la Opera Foundation, desde la temporada 2020/21 es miembro del Opernstudio de la Bayerische Staatsoper de Múnich. Entre sus próximos compromisos se encuentran la participación en el estreno mundial de la ópera *Der Gesang der Zauberinsel* de Marius Felix Lange en el Festival de Salzburgo y el viejo (*L'enfant et les sortilèges*) con la Juilliard Orchestra, bajo la dirección de Emmanuel Villaume; también tiene prevista la interpretación de una selección del *Winterreise* de Franz Schubert con Brian Zeger en el Alice Tully Hall, en el marco del Juilliard Songfest, entre otras.



Norman D. Patzke

Bajo-barítono.
Bartolo / Antonio (*Le nozze di Figaro*)

Entre sus recientes compromisos se encuentra la interpretación de Solanio en el estreno mundial de *The merchant of Venice* de André Tchaikowsky en el Festival de Bregenz; también ha cantado en la ópera *Manfred* de Robert Schumann, bajo la dirección de Emmanuel Krivine, en el Théâtre National de l'Opéra Comique de París; Claudio de la ópera *Caprices de Marianne* de Henri Sauguet, Daniel (*Das Liebesverbot*) en Estrasburgo, y Don Giovanni en gira con el Festival de Glyndebourne. Asimismo, ha interpretado el rol de Adonis de *Venus and Adonis* de John Blow con la Neue Hofkapelle de Graz, y con Les Musiciens du Louvre, dirigido por Mark Minkowsk, la *Ode for St. Cecilia's Day* de Händel y la *Misa en Do menor* de Mozart. También ha participado en la interpretación de *In terra pax* de Frank Martin con la *Radio Filharmonisch Orkest* de Hilversum, *La Creación* de Haydn con la ONR de Estrasburgo o *El Mesías* con el Ensemble Apotheosis, entre otras actuaciones.



Alex Rosen

Bajo.
Il Comendatore / Masetto (*Don Giovanni*)

Natural de la Canyada (Valencia), estudió en la Juilliard School de Nueva York. Entre sus primeras apariciones en conciertos y óperas en Estados Unidos ha cantado, entre otras obras, *El Mesías* de Händel con la Portland Baroque Orchestra y la Houston Symphony. Hizo su debut con la New York Philharmonic cantando en la *Fantasia coral* de Beethoven, y participó en una gira europea con la interpretación de *La Creación* de Händel junto a Les Arts Florissants. Entre sus recientes compromisos figuran los roles de Farasmane (*Radamisto*) en la Opera Lafayette de París, Cadmus / Somnus (*Semele*) en Filadelfia y Caronte (*L'Orfeo*) en la Nederlandse Reisopera de Enschede (Países Bajos). Próximamente tiene en agenda interpretar *Tempo/Nettuno/Antinoo (Il ritorno d'Ulisse in patria)* en Basilea y Seneca (*L'incoronazione di Poppea*) en el Festival d'Aix-en-Provence. Colabora de forma habitual con el pianista Michał Biel.



Alix Le Saux

Mezzosoprano.

Marcellina (*Le nozze di Figaro*)

Zerlina (*Don Giovanni*)

Comenzó a cantar en La Maîtrise des Hauts-de-Seine, el coro infantil de la Opéra National de Paris, posteriormente trabajó con el bajo Malcolm King e ingresó en el Young Artists Studio de la Opéra de Lyon. Hizo su debut profesional en el Theater an der Wien interpretando el rol de Emilia (*Otello* de Rossini), y también cantó el rol protagonista de *Cendrillon* en gira con el Festival de Glyndebourne, así como el personaje del Niño cocinero (*Rusalka*) en la edición de 2019 del mismo Festival. Posteriormente ha regresado a Lyon y al festival Ruhrtriennale para cantar una versión de *Dido and Aeneas* titulada *Remembered*, título que la pasada temporada cantó de nuevo en De Vlaamse Opera de Anveres. También en Lyon ha cantado el rol protagonista de *L'Enfant et les Sortilèges*, *Hélène (La Belle Hélène)* y *Rosina (Il barbiere di Siviglia)*, esta última en el Théâtre des Champs-Élysées de París. En la Opéra National de Paris ha cantado en títulos como *Tannhäuser*, *El amor de las tres naranjas* y *Werther*.



Florian Sempy

Barítono.

Guglielmo (*Così fan tutte*)

Empezó su formación en el conservatorio de Libourne y, seguidamente, en el de Burdeos. Debutó con veintiún años en la Opéra National de Burdeos en el rol de Papageno de *La flauta mágica*. Su interpretación del rol de Figaro de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini lo ha llevado a los principales escenarios de los teatros de ópera de Europa (París, Londres, Luxemburgo o en el Festival de Rossini de Pesaro, entre otros). También ha representado papeles como el de Enrico (*Lucia di Lammermoor*), el conde de Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Alfonso XI (*La favorite*) y Dandini (*La cenerentola*), entre otros roles destacados de barítono. Destaca también su participación en repertorios de concierto con obras de compositores como Mahler, Chausson, Berlioz, Rameau y Vivaldi.



Arianna Vendittelli

Soprano.

Susanna (*Le nozze di Figaro*)

Donna Elvira (*Don Giovanni*)

Especialista en obras de compositores como Mozart y Rossini, canta también de forma asidua piezas del periodo barroco. En su repertorio tienen cabida roles como Donna Elvira y Zerlina (*Don Giovanni*), Fiordiligi (*Così fan tutte*), Ermione, Serse y Euridice (*Orfeo ed Euridice*), entre otros. Ha sido dirigida por la batuta de Riccardo Muti, Stefano Montanari, Ottavio Dantone y Alessandro De Marchi. Ha cantado en el Festival de Salzburgo, Teatro La Fenice de Venecia, Theater an der Wien y en el Festival de Música Antigua de Innsbruck. Entre sus próximos compromisos figuran el personaje de Angelica (*Il palazzo incantato*) en la Ópera de Dijon, Susanna (*Le nozze di Figaro*) y Armida (*Rinaldo*) en la Ópera de Lausana, Minerva (*Il ritorno d'Ulisse in patria*) en Florencia y el rol protagonista de *Idalma* en Innsbruck.

“En la primera parte del espectáculo (*Così fan tutte*) quiero que se vean los brazos desnudos, la intimidad de la lencería: tiene que emanar sensualidad y deseo. A medida que avanza la obra, la ingenuidad y ligereza se transforman en amargura y madurez: verdes y azules se tienen que apagar como el eco de una felicidad inconsciente que no existirá más. Es un viaje sin retorno hacia la madurez.”

Giorgio Strehler (1921-1997)

actor y director de teatro

Relación personal Gran Teatre del Liceu

DIRECCIÓN GENERAL

Valentí Oviedo

Secretaría de dirección

Ariadna Pedrola

Asesoría jurídica

Elionor Villén

Gemma Porta

Lola Pozo Flor

DIRECCIÓN ARTÍSTICA

Y PRODUCCIÓN

Víctor García de Gomar

Leticia Martín

Planificación

Yolanda Blaya

Contratación y figuración

Albert Castells

Meritxell Penas

Producción ejecutiva

Silvia García

Muntsa Inglada

Míriam Martín Ferrer

Joan Rimbau

Producción de eventos

Deborah Tarridas

Sobretítulos

Anabel Alenda

Gloria Nogué

DIRECCIÓN MUSICAL

Josep Pons

Conxita Garcia

Antoni Pallès

Josep M. Armengol

Agnès Pérez

Núria Piquer

Archivo musical

Josep Carreras

Elena Rosales

Maestros asistentes musicales

Rodrigo de Vera

Vanessa García

David-Huy Nguyen-Phung

Jaume Tribó

Véronique Werklé

Regiduría musical

Lluís Alsius

Luca Ceruti

Micky Galindo

Orquesta

Kai Gleusteen

Oscar Alabau

Olga Aleshinski

Oriol Algueró

Nieves Aliaño

César Altur

Andre Amador

Joaquín Arrabal

Sandra Luisa Batista

Joan Andreu Bella

Lluís Bellver

Francesc Benítez

Jordi Berbegal

Josep M. Bernabeu

Claire Bobij

Kostadin Bogdanoski

José Bracero

Bettina Brandkamp

Esther Braun

Merce Brotons

Pablo Cadenas

Javier Cantos

Josep Antón Casado

Andrea Ceruti

J. Carles Chordà

Carles Chordà

Francesc Colomina

Albert Coronado

Charles Courant

Savio de la Corte

Birgit Euler

Juan Pedro Fuentes

Alejandro Garrido

Juan González Moreno

Gabriel Graells

Ródica Mónica Harda

Piotr Jeczmyk

Lourdes Kleykens

Magdalena Kostrzewska

Aleksandar Krapovski

Émille Langlais

Paula Lavarías

Francesc Lozano

Jing Liu

Kalina Macuta

Sergii Maiboroda

Darío Mariño

Enric Martínez

Jorge Martínez

Manuel Martínez

Juanjo Mercadal

Jordi Mestres

Aleksandra Miletic

Albert Mora

David Morales

Liviú Morna

Mihai Morna

Salomé Osca

Emili Pascual

Ma Dolors Paya

Enric Pellicer

Raúl Pérez

Cristoforo Pestalozzi

Ionut Podgoreanu

Alexandre Polonski

Sergi Puente

Annick Puig

Ewa Pyrek

Joan Renart

Ma José Rielo

Artur Sala

Guillermo Salcedo

Fulgencio Sandoval

Cristian Sandu

João Seara

Javier Serrano

Oleg Shport

João Paulo Soares

Oksana Solovieva

Juan M. Stacey

Barbara Stegemann

Raul Suárez

Renata Tanellari

Guillaume Terrail

Franck Tollini

Yana Tsanova

Marie Vanier

Bernardo Verde

Jorge Vilalta

Matthias Weinmann

Coro

Pablo Assante

Alejandra M. Aguilar

Pau Bordas

Margarita Buendía

José L. Casanova

Alexandra Codina

Xavier Comorera

Carlos Cremades

Miguel Ángel Curras

Dimitar Darlev

Gabriel Antonio Diap

Mariel Fontes

María Genís

Elisabeth Gillming

Ignasi Gomar

Oihane González de Vinaspre

Olatz Gorrotxategi

Lucas Groppo

Gema Hernández

Andrés Omar Jara

M. Carmen Jiménez

Sung Min Kang

Yordanka Leon

Graham Lister

Glòria López

Raquel Lucena

Mónica Luezas

Elisabet Maldonado

Aina Martín

Xavier Martínez

José Antonio Medina

Ivo Mischev

Raquel Momblant

Daniel Muñoz

M. Àngels Padró

Plamen G. Papazikov

Eun Kyung Park

Natalia Perelló

Marta Polo

Joan Prados

Joan Josep Ramos

Alexandra Ros

Miquel Rosales

Olga Szabo

Llorenç Valero

Ingrid Venter

Elisabet Vilaplana

Helena Zaborowska

Guisela Zannerini

Servicio educativo y El Liceu

Apropa

Jordina Oriols

Irene Calvís

Julia Getino

Carles Gibert

Josep Maria Sabench

Nauzet Valerón Brito

Pilar Villanueva

DEPT. COMUNICACIÓN Y EDICIONES

Nora Farrés

Premsa

Joana Lladó

Digital

Christian Machío

Ediciones

Sònia Cañás

Archivo

Helena Escobar

Enric Escofet

Producción de audiovisuales

Clara Bernardo

Berta Regot

Santí Gila

Diseño

[Volver al índice](#)

Lluís Palomar

DEPT. ECONÓMICO-FINANCIERO**Ana Serrano**

Cristina Esteve

Núria Ribes

Control económico

M. Jesús Fèlix

Gemma Rodríguez

Contabilidad

Jesús Arias

M. José García

Tesorería y seguros

Jordi Cabrero

Roser Pausas

Compras

M. Isabel Aguilar

Javier Amorós

Eva Grijalba

Anna Zurdo

**DEPT. DE MÁRQUETING
Y COMERCIAL****Mireia Martínez**

Montse Cardona

Jesús García

Teresa Lleal

Gemma Pujol

Judith Ruiz

Abonos y localidades

M. Carme Aguilar

Marisa Calvo Fernández

Clara Cebrián

Aroa Lebron

Ariadna Porta

Sonia Puig-Gròs

Marta Ribas

Gemma Sánchez

Berta Simó

**DEPT. DE PATROCINIO,
MECENAZGO Y EVENTOS****Helena Roca**

Paula Gómez

Laia Ibarz

Sandra Oliva

Mireia Ventura

Eventos

Isabel Ramón

Marcos Romero

Paulina Soucheiron

**DEPT. DE RECURSOS HUMANOS
Y SERVICIOS GENERALES****Jordi Tarragó****Administración de personal**

Jordi Aymar

Mercè Siles

Formación y seguridad y salud laboral

Rosa Barreda

Recepció

Cristina Ferraz

Christian López

Servicio médico

Mireia Gay

Seguridad

Ferran Torres

Informática

Raquel Boza

Pilar Foixench

Raúl López

Sara Martín

Xavier Massotti

Instalaciones y mantenimiento

Susana Expósito

Helena Ferré

Domingo García

Isaac Martín

**DEPT. DE RELACIONES
INSTITUCIONALES****Estefania Sort****Relaciones públicas**

Pol Avinyó

Yolanda Bonilla

Laura Prat

Sala

Bruna Bassó

Aïna Callau

Marian Casals

Ana López

María Nuño

Xavier Pérez

Marta Pasarín

Alicia Pizcueta

Marc Roucaud

Judith Vila

DEPT. TÉCNICO**Xavier Sagrera****Oficina técnica**

Marc Comas

Guillermo Fabra

Paula Miranda

Natalia Paradela

Eduard Torrents

Coordinación escénica

María de Frutos

Miguel Ángel García

Txema Orriols

Administración de personal

Cristina Viñas

Judit Villalmanzo

Logística y transporte

José Jorge González

Eloi Batalla

Blai Munuera

Lluís Suárez

Diego Raúl Villanueva

Maquinaria

Albert Anguera

Ricard Anguera

Joan A. Antich

Natalia Barot

Pere Bonany

Albert Brignardelli

Raúl Cabello

Ricard Delgado

Yolanda Escoda

Sebastià Escutia

Emili Fontanals

Àngel Hidalgo

Ramon Llinas

Eduard López

Gonzalo Leonardo López

Francesc X. López

Begoña Marcos

Aduino J. Martínez

Manuel Martínez

Roger Martínez

Eduard Melich

Bautista V. Molina

Albert Peña

Esteban Quífer

Esther Obrador

Carlos Rojo

Salvador Pozo

Jordi Segarra

Marc Tomàs

Luminotecnia

Susana Abella

Elena Acerete

Ferran Capella

Sergi Escoda

Oriol Franquesa

Jordi Gallues

J. Pere Gil

Anna Junquera

Toni Larios

Joaquim Macià

Francesc Macip

Antoni Magrina

Vicente Miguel

Enric Miquel

Alfonso Ochoa

Carles A. Pascua

Robert Pinies

José C. Pita

Ferran Pratdesaba

Josué Sampere

Marc Trullàs Andrés

Técnica de audiovisuales

Jordi Amate

Antoni Arrufat

Guillem Guimerà

Amadeo Pabó

Carles Rabassa

Josep Sala

Antoni Ujeda

Àngel Vilchez

Atrezzo

Javier Andrés

Stefano Armani

José Luis Encinas

Montserrat Gandia

Emma García

Miguel Guillén

Antoni Lebrón

Ana Pérez

Andrea Poulsatrou

Lluís Rabassa

Cristina Regueras

Jaume Roig

Josep Roses

Mariano Sánchez

Vicente Santos

Regiduría

Llorenç Ametller

Immaculada Faura

Xesca Llabrés

Jordi Soler

Sastrería

Rui Alves

Chloe Campbell

Alejandro Curcó

Rafael Espada

David Farré

Cristina Fortuny

Carne González

Esther Llinosa

Jaime Martínez

Dolors Rodríguez

Gloria Royo

Javier Sanz

Montserrat Vergara

Ana Sabina Vergara

Alba Viader

Patricia Víguer

Eva Vilchez

Caracterización

Susana Ben Hassan

Monica Núñez

Liliana Pereña

Miriam Pintado

Núria Valero

[Volver al índice](#)

Direcció

Nora Farrés

Coordinació

Sònia Cañas, Helena Escobar y Enric Escofet

Continguts

Albert Galceran y Jaume Radigales

Col·laboradors en aquest programa

Albert Galceran, Jaume Radigales, Jesús Ruiz Mantilla, Jaume Tribó

Disseny original

Bakoom Studio

Disseny

Minimilks

Fotògrafs

David Ruano

Copyright 2022:

Gran Teatre del Liceu sobre tots els articles d'aquest programa i fotografies pròpies

Informació sobre publicitat i Programa de Patrocini i mecenatge

liceubarcelona.cat / mecenes@liceubarcelona.cat / 93 485 86 31

Comentaris i suggeriments

edicions@liceubarcelona.cat

La Fundació del Gran Teatre del Liceu és membre de



BARCELONA
GLOBAL
o Citizens' Platform
for Ideas in Motion

El Gran Teatre del Liceu ha obtingut les certificacions

EMAS (Eco Management and Audit Scheme)

ISO 14001 (Sistema de gestió ambiental)

ISO 50001 (Sistema de gestió energètica)

Distintiu de garantia de qualitat ambiental



Liceu

175

175

Opera
Barcelona