

MACBETH

Páginas 2-3 Ficha artística

Páginas 4-5 Resumen y argumento, por Gabriel Menéndez Torrellas

Página 6 *Testigos de una experiencia*, por Dmitri Tcherniakov

Páginas 7-10 *Una ópera fantástica y fuera de lo común*, por Stefano Russomano

Páginas 11-12 Biografías principales

MACBETH**Giuseppe Verdi (1813-1901)**

Ópera en cuatro actos

Libreto de Francesco Maria Piave y Andrea Maffei,
basado en la tragedia homónima de William Shakespeare

Producción de la Ópera de Novosibirsk y la Ópera nacional de París

Director musical **Teodor Currentzis**
Director de escena
escenógrafo y figurinista **Dmitri Tcherniakov**
Cofigurinista **Elena Zaytseva**
Iluminador **Gleb Filshtinsky**
Director del coro **Andrés Máspero**
Asistentes del director musical **Andrey Danilov, Vicente Alberola**
Asistentes del director de escena **Thorsten Cölle, Marcelo Buscaino**
Maestros repetidores **Riccardo Bini, Mack Sawyer**

Reparto

Macbeth **Dimitris Tiliakos** (barítono)
Banco **Dmitry Ulyanov** (bajo)
Lady Macbeth **Violeta Urmana** (soprano)
Ama de Lady Macbeth **Marifé Nogales** (mezzosoprano)
Macduff **Stefano Secco** (tenor)
Malcolm **Alfredo Nigro** (tenor)
Un médico /Un sirviente/Primera aparición **Yuri Kissin** (bajo)
Segunda aparición **María Dolores Coll*** (mezzosoprano)
Tercera aparición **Celia Martos Nieto**** (soprano)
Un sicario **Raffaele Pisani*** (bajo)
Duncan **Juan Manuel Cifuentes** (personaje mudo)
Fleanzio, hijo de Banco **David Moreno** (personaje mudo)

*Miembro del Coro Titular del Teatro Real

** Miembro del coro Pequeños Cantores de la JORCAM

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

(Coro Intermezzo y Orquesta Sinfónica de Madrid)

Figuración

Bladimir Aguilar, Alexander Amaral, Fran Antón, Beatriz Bergamín,
Carmelo Blanco, José Borrego, María Briones, Edgar Calot,
Silvia Casanova, Paco Celdrán, Carmen Cervera, Sixto Cid,
Judith Ann Clericuzio, Nacho Combarros, Carole Devise,
Rafael de Diego, Helena Dueñas, Agustín Flores Cabero,
Antonio Galera, César García, Norberto Di Giorno, Joseba Gómez,
Ana Rosa González Gómez, Ángela Herranz Rojo, Jack Jamison,
Pedro Jerez, Arturo Kataploff, David Macías, Víctor Montesinos,
Xavi Montesinos, Carmen Mayordomo, Elisa Morris,
Alejandro Navamuel, José Luis Oliván, Javier Páez, Victoria Paniagua,
Angelo Pantaleoni, Sara Pastor, Carlos Patiño, Mirian Penela,
Eduardo Prieto, Pepe Rey, Herminia Tejela

Niños

Enrico Barbaro, María Eugenia Barón, Daniela Ceñera, Marina Cordero, Alan David Knowles, Ashleigh Josephine Knowles, Irene Lebrun, Kaori López, Juan Enrique Martínez, Jesús Mellado, Mario Pinela, Nicolás del Real, Isabel Saavedra

Edición musical

Macbeth, de Giuseppe Verdi
Libreto de Francesco Maria Piave y Andrea Maffei
Casa Ricordi Srl (Milán)

Duración aproximada

Primera parte (actos primero y segundo): 1 hora y 30 min.
Pausa de 25 min.
Segunda parte (actos tercero y cuarto): 1 hora y 5 min.

Fechas

2, 5, 8, 11, 14, 17, 20, 23 de diciembre de 2012
20:00 horas; domingos, 18.00 horas

Retransmisión

La función del día 11 de diciembre será transmitida en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España, y por la Unión Europea de Radiodifusión (UER)

RESUMEN

“La Tadolini tiene una voz estupenda, clara, limpia; y yo para Lady Macbeth quiero una voz áspera, sofocada, sombría”. Con estas palabras exigía Verdi de sus cantantes un giro radical en la técnica vocal de la ópera italiana. Presionado por la ausencia de un tenor protagonista en el florentino Teatro La Pergola (marzo de 1847), Verdi creaba con Felice Varesi (Macbeth) la voz del barítono verdiano, junto con Lady Macbeth (soprano dramática) y “las brujas”, los tres papeles fundamentales de la ópera según el compositor. Unido a este extraño elenco vocal, conformaron la “tinta” musical de un libreto que Verdi deseaba “con pocas palabras, pero todas plenas de sentido”, la ausencia de drama amoroso, el tema de la corrupción humana y la ambición de poder carente de escrúpulos, un tono deliberadamente oscuro que recorre la ópera de principio a fin, una instrumentación a menudo desapacible y una armonía febril. Punto culminante resulta el aria del sonambulismo de Lady Macbeth, ejemplo sublime de locura romántica, concentrado de palpitaciones entrecortadas, suspiros a media voz y bajos cromáticos en una simbiosis de psicología orquestal y declamación vocal inaudita hasta la fecha. *Macbeth* es la ópera del continuado *sotto voce*, desde el coro inicial de las brujas –que sustituye a los usuales cortesanos o invitados a una fiesta– hasta los tres dúos del matrimonio Macbeth, volatilizado entre bambalinas en el acto cuarto.

Verdi realizó una severa autocrítica para la segunda versión de 1865, destinada al Théâtre-Lyrique de París. Si en 1860 Garibaldi había propulsado la fase final de la unidad italiana, la ópera concluía ahora con un himno triunfal (“Vittoria! Vittoria!”) tras el “Patria oppressa!” con el que se iniciaba el acto cuarto. En su carácter premonitorio de todo el Verdi posterior hasta *Otello*, *Macbeth* trasciende los límites de una obra temprana para ubicarse como un primer punto culminante. Punto culminante en su distancia con respecto al *melodramma* de la generación anterior y su asunción musical del ideario dramático de Shakespeare y de Victor Hugo... con una “voz soterrada, áspera y sombría”.

ARGUMENTO

Acto primero

Al regresar victorioso de una batalla, Macbeth, aureolado de gloria y acompañado por su amigo Banco, se encuentra con tres brujas que le predicen el futuro: Macbeth obtendrá el prestigioso título de duque de Cawdor y después el poder supremo: ¡el trono! Banco no ejercerá el poder, pero sus descendientes reinarán después de Macbeth. Poco después, el verdadero duque de Cawdor es acusado de traición y, en efecto, su título se le otorga a Macbeth. Macbeth y Banco se muestran estupefactos al ver que la predicción se ha cumplido.

Lady Macbeth le sugiere a su marido, tan poco seguro de sí mismo como vanidoso, que no espere y se apresure a cumplir con la última predicción: tomar el poder con sus propias manos. Pero para ello hace falta asesinar en secreto al que ostenta el trono de Escocia: el rey Duncan. Sin embargo Macbeth no puede decidirse.

Entonces se anuncia la visita del rey, que llega para rendir homenaje al heroísmo de Macbeth. Este último cree ver en la visita una señal del destino. Tras intensos tormentos y dudas, decide finalmente pasar a la acción y asesina al rey Duncan, al que ha invitado a pasar la noche, mientras este duerme.

Lady Macbeth convence a su marido, poseído por los remordimientos, de que no ceda al pánico y la desesperación y que termine lo que ha iniciado. Al alba, Banco y Macduff descubren el cuerpo de Duncan. Todos maldicen unánimemente a los asesinos desconocidos.

Acto segundo

Los culpables del asesinato no han sido desenmascarados, pues las acusaciones han recaído sobre Malcolm, el hijo de Duncan, que ha huido. Y así se realiza la segunda predicción: Macbeth ocupa el trono de Duncan. Pero Macbeth se siente atormentado por la predicción hecha a su amigo: los descendientes de Banco serán los sucesores de Macbeth en el trono. Así, se convence a sí mismo y convence a Lady Macbeth de la necesidad de cometer un nuevo asesinato.

Banco es asesinado, mientras su hijo logra huir. Macbeth y su esposa organizan un banquete. Turbado y aterrorizado por lo que ocurre, Macbeth cree ver entre los invitados el espectro de su amigo Banco asesinado. Lady Macbeth intenta reconfortar en vano a su marido, quien se traiciona en su delirio delante sus invitados. Estos escuchan intrigados y horrorizados las palabras de Macbeth.

Acto tercero

Perturbado y corroído por la incertidumbre, Macbeth interroga de nuevo a las brujas sobre el futuro. Estas le predicen que alcanzará el poder absoluto y será invencible: ningún hombre “nacido de mujer” le podrá matar y nada amenazará su vida mientras el bosque de Birnam no avance hacia él. Los únicos de los que debe desconfiar son Macduff y los descendientes de Banco, quienes se harán con el trono, como ya decía la profecía.

Lady Macbeth encuentra a su marido desconcertado. Haciendo caso de la profecía, el matrimonio Macbeth declara una guerra implacable y brutal a todos sus enemigos, empezando por Macduff.

Acto cuarto

La tiranía de Macbeth empuja a los escoceses a exiliarse para escapar de la violencia. La mujer y los hijos de Macduff son salvajemente asesinados. Obsesionados por la idea de vengarse, Macduff y Malcolm llaman a la población a aliarse contra Macbeth. Malcolm les aconseja que tomen ramas de los árboles para emboscarse y asediar la morada de Macbeth.

En una crisis de sonambulismo, Lady Macbeth deambula en plena noche por sus aposentos. Sin hallar reposo, revive todos los crímenes que ha cometido con su marido.

Abandonado por sus súbditos más próximos, Macbeth se prepara para el asedio de su morada. Al saber de la muerte de su esposa, espera, irado, el enfrentamiento con Malcolm. Ni siquiera la noticia de que el bosque de Birnam se dirige hacia él aplaca su rabia. Todas las profecías van a cumplirse: en medio de la polvareda de la refriega, Macbeth se encuentra cara a cara con Macduff, quien le revela que él fue arrancado antes de tiempo del vientre de su madre. Macduff mata a Macbeth. Malcolm asciende al trono entre aclamaciones generales.

TESTIGOS DE UNA EXPERIENCIA DMITRI TCHERNIAKOV

Esta ópera de Verdi me ha causado muchas preocupaciones. Durante mucho tiempo, no comprendí nada. Incluso añadiría que nunca hubiera pensado que llegaría un día en el que la llevaría a escena. Siempre he reconocido su teatralidad y su fuerza evocadora, pero negando que poseyera una auténtica seriedad y profundidad. La propuesta que se me hizo para montar *Macbeth*, me sumió al principio, lo confieso, en el desasosiego. Pero ahora, que estoy auténtica y plenamente comprometido, siento una inmensa emoción cuando la escucho.

He decidido no pensar demasiado en Shakespeare, para no tener delante de mí más que una sola y única obra: la ópera. Y este *Macbeth* de Verdi, que antes me parecía como algo un tanto simplista, lineal y “de molido grosero” ha acabado por plantearme las mismas difíciles cuestiones que plantea Shakespeare.

¿Por qué las brujas, y quiénes son ellas en realidad? ¿Por qué les echan el ojo precisamente a Macbeth y que esperan de él? ¿Contra quién se debate Macbeth durante toda esta historia? ¿Qué papel juega en su destino su mujer, Lady Macbeth? Y, por último, ¿qué es lo que le empuja a matar a Duncan? Y eso no es más que una parte de las cuestiones muy complejas a las que he intentado responder imaginando este espectáculo.

Nosotros concentramos la acción en un espacio muy reducido, en el que la gente vive apiñada. Es una especie de pequeña villa que posee su jerarquía propia, sus “altas esferas” y sus “bajos fondos”, sus corrientes y sus oposiciones. Es una especie de sociedad humana que a lo largo de nuestro relato presenta facetas muy diversas, a veces incluso pavorosas. Por supuesto, en nuestro espectáculo no hay asesinos natos, ni criminales inveterados ni desgraciadas víctimas de la perfidia. Ninguna persona será unívoca, como la vida misma que no nos propone nunca soluciones unívocas. Nosotros no blasfemamos, no condenamos; más bien observamos, somos los testigos de una experiencia. En cuanto a la cuestión del reconocimiento y de las referencias, que cada espectador la resuelva por sí mismo.

UNA ÓPERA “FANTÁSTICA” Y FUERA DE LO COMÚN STEFANO RUSSOMANNO

Con *Macbeth*, el teatro de Shakespeare ingresa oficialmente en la producción verdiana. El compositor tenía entonces treinta y cuatro años, pero su pasión por la obra del dramaturgo inglés venía de lejos, desde su primera juventud, según confesaba en una carta a Léon Escudier de 1865. El encuentro con Shakespeare se reanuda solo con las obras maestras de la extrema madurez, *Otello* y *Falstaff*, aunque en más de una ocasión Verdi se planteó la posibilidad de poner música a títulos shakespearianos. El argumento de Hamlet le fue propuesto por el libretista Giulio Carcano, pero el compositor sorteó diplomáticamente la propuesta. De *La tempestad* guardaba una adaptación realizada por el libretista Andrea Panizza, si bien nunca llegó a escribir una nota. Mayores energías invirtió en un proyecto sobre *El rey Lear*, que acarició convertir en una ópera en varios momentos de su carrera (también en este caso contaba con un libreto encargado a Antonio Somma) y que finalmente descartó a favor de *Un ballo in maschera*. Estos datos demuestran el constante y profundo interés de Verdi por el teatro de Shakespeare a lo largo de los años. En el caso de *Macbeth* deberíamos incluso hablar de un doble encuentro con el autor británico, puesto que entre la primera versión de la ópera, estrenada en el Teatro La Pergola de Florencia el 14 de marzo de 1847, y la posterior revisión para la Ópera de París en 1865, median casi dos décadas. Casi veinte años en los que la dramaturgia verdiana dio pasos de gigante, algo que se aprecia en las importantes diferencias entre una versión y otra. *Macbeth* se sitúa además en un momento crucial de la evolución artística del compositor, después de la frenética producción de los años “de galeras”.

Pese a haberse impuesto como uno de los máximos protagonistas del panorama operístico italiano de su tiempo, Verdi era consciente de que una parte importante de su éxito se debía a su capacidad para encarnar musicalmente el espíritu independentista que inflamaba los ánimos del público italiano. El propio compositor advertía sobre la necesidad de dar a su teatro un alcance más universal, superar la formulación contundente pero también esquemática de sus anteriores títulos, introducir una mayor matización en la psicología de los personajes y una más estrecha adecuación de la palabra al “efecto” dinámico de la acción dramática. Artista con raíces sólidamente ancladas a la tierra y por lo tanto ajeno al espíritu de ruptura típico del revolucionario, Verdi perseguía un doble y delicado objetivo: superar la herencia del pasado y a la vez preservar la esencia popular del melodrama. En los pliegues de obras como *Ernani*, *I due Foscari*, *Giovanna d’Arco* o *Attila* se encuentran ya los gérmenes de semejante inquietud, aunque estos todavía anidan más en los detalles que en el diseño global, enmascarados bajo una actitud de obsequio total a las formas tradicionales del género. Será en *Macbeth* donde estos impulsos adquieran por primera vez una formulación más visible, articulada y consciente.

Debido al exceso de trabajo, a comienzos de 1846, Verdi había enfermado de una “fiebre gástrica” (según el parte médico) que le había dejado en un estado de extrema debilidad. Su médico personal le había prescrito seis meses de reposo. Obligado a abandonar durante un tiempo su actividad y a someterse a curas termales, el compositor pasó por un forzoso, pero beneficioso momento de pausa y reflexión que estimuló el deseo de acometer un proyecto mucho más ambicioso que los anteriores. De regreso a Milán a mediados del mismo año, Verdi escribió al empresario Alessandro Lanari para poner en marcha la organización de su nueva ópera, aunque seguía manteniendo cierta ambigüedad acerca del tema elegido: “El argumento no es ni político ni religioso: es fantástico”.

Quien sí había recibido instrucciones más detalladas era el libretista Francesco Maria Piave, a quien Verdi escribía el 4 de septiembre: “He aquí el bosquejo de *Macbeth*. ¡Esta tragedia es una de las más grandes creaciones humanas!... Si no podemos hacer algo grande, intentemos hacer al menos algo fuera de lo común. [...] Te recomiendo que los versos sean breves: cuanto más breves tanto más encontrarás el efecto. [...] Recuerda que en los versos no debe haber ni una palabra inútil: todo tiene que decir algo y hay que utilizar un lenguaje sublime con la excepción de los coros de las brujas: aquellos no deben ser vulgares, sino extravagantes y originales”. “Versos fuertes y concisos” reclamaba el compositor, y el trabajo de Piave no le resultó en este sentido nada satisfactorio. Que la colaboración no hubiese empezado con buen pie lo demuestra una carta del 22 de septiembre de 1846, donde los reproches se acumulan por momentos: “¡Cómo eres de prolijo!”, “Demasiadas palabras”, “Si yo tuviera que quitar todas las palabras que no dicen nada, tendría que eliminar la tercera parte de tus versos”. Sin duda, la siempre problemática relación entre Verdi y Piave tocó aquí su cota más alta, con el remiso Piave encajando estoicamente una tras otra las virulentas y a veces humillantes críticas del compositor, hasta el punto de verse sustituido por Andrea Maffei en la elaboración del coro de las brujas del acto tercero, la escena del sonambulismo y el aria con coro de los prófugos escoceses.

Una decisión que Verdi le comunicó con ostentoso menosprecio: “San Andrés nos ha ayudado a ti y a mí, pero sobre todo a mí [...] Ahora todo está arreglado tras cambiar casi todo”. Este encuentro con Shakespeare parece haber actuado sobre Verdi como una suerte de catalizador. La correspondencia sobre *Macbeth* está llena de indicaciones esenciales para entender su concepto de teatro musical. En este sentido, *Macbeth* desempeña en la obra verdiana un papel similar al de *Idomeneo* en el melodrama de Mozart: como una toma de conciencia de potencialidades que hasta aquel momento habían quedado latentes, así como en la definición de valores y de claves que serán a partir de ahora fundamentales en la dramaturgia del músico italiano. Los nuevos planteamientos de Verdi iban, desde luego, más allá de la mera elaboración del libreto y afectaban ahora a todos los aspectos de la puesta en escena. Tanto es así que Massimo Mila ha llegado a afirmar, con cierta razón, que en *Macbeth* Verdi llega por primera vez a concebir el melodrama como “obra de arte total”, en la que el control del compositor se extiende a todos los componentes del espectáculo.

Es indudable que Verdi cuidó los preparativos de la puesta en escena con un mimo y un grado de exigencia desconocidos hasta aquel momento. Una de sus primeras preocupaciones fue la representación fidedigna de la Escocia del siglo XI (lugar y época en donde se sitúa el argumento), para la que acudió a los libros de historia. Asimismo, avisaba a Lanardi que “las cosas que hay que cuidar mucho en esta ópera son el coro y la maquinaria”.

El coro tiene aquí una importancia capital, y Verdi no dudaba en considerarlo uno de los tres protagonistas del drama junto a Lady Macbeth y Macbeth (los papeles de Banco y Macduff, a cargo de bajo y tenor respectivamente, tienen un peso reducido). Una de las novedades de *Macbeth* es precisamente la función desempeñada por el coro: no solo símbolo de la colectividad (los escoceses), sino también personaje a todos los efectos de la tragedia (véase el coro de las brujas). Para el tema de la maquinaria escénica Verdi contactó con Alessandro Sanquirico, uno de los grandes especialistas italianos en ese ámbito. Suma importancia atribuía el compositor a la realización de las escenas sobrenaturales de los actos primero y tercero, y en especial a la aparición de la sombra de Banco, para la que Verdi recurrió al artificio de la “fantasmagoría”, una combinación de luces que simulaba la presencia de un espectro.

Muchos y extenuantes fueron los ensayos de la ópera. Más de cien veces hubo que repetir el dúo de la pareja protagonista del acto primero. La mayor o menor idoneidad de un determinado cantante ya no tenía que ver solo con cuestiones de tipo vocal sino también con sus dotes actorales. Así se deduce de las indicaciones para la realización de la célebre escena del sonambulismo en las funciones parisinas de 1865, donde las intenciones de Verdi no podrían ser más precisas: “La del sonambulismo es la escena capital de la ópera. Quien ha visto a Ristori sabe que deben hacerse muy pocos gestos, es más, todo se limita casi a un solo gesto, es decir, borrar una mancha de sangre que ella cree tener sobre la mano. Los movimientos tienen que ser lentos, y no deben verse los pasos, los pies han de deslizarse sobre el suelo como si se tratara de una estatua o de una sombra andando. La mirada fija, la figura cadavérica, está agonizando y muere poco después. Ristori emitía un estertor; el estertor de la muerte. Esto en música no debe ni puede hacerse. Aquí hay un lamento del corno inglés que suple perfectamente al estertor de una manera más poética. Hay que cantar con la máxima sencillez y de manera sofocada (se trata de una moribunda) sin que la voz sea nunca ventrílocua. Hay algún momento en que la voz puede desplegarse, pero deben ser momentos muy breves y están indicados en la partitura”.

El elemento vocal marca una de las mayores distancias entre *Macbeth* y el pasado reciente. La concisión y originalidad a las que apelaba Verdi en la elaboración del libreto afectan también a la construcción melódica. Numerosos pasajes recurren a un estilo declamado, sobrio y orientado al recitativo, con tendencia al tratamiento silábico del texto. El resultado es a menudo un canto desangelado en antítesis al paradigma tradicional del belcanto.

Precisamente a propósito de los dos números principales de la ópera (el dúo entre Macbeth y su esposa y la escena del sonambulismo), Verdi especificaba que “no deben cantarse en absoluto, deben actuarse y declamarse con una voz muy sombría y velada: sin ello se pierde el efecto”. Emblemática a tal respecto es la carta en la que el compositor desaconsejaba la contratación de Eugenia Tadolini para el papel de Lady Macbeth con los siguientes argumentos: “Tadolini posee demasiado buenas cualidades para este papel. Les parecerá absurdo. Tadolini tiene un semblante bonito, y yo quiero una Lady Macbeth fea y mala. Tadolini canta a la perfección; y yo quiero una Lady Macbeth que no cante. Tadolini tiene una voz estupenda, clara, limpia, potente; y yo quiero una voz áspera, ahogada, sombría. La voz de Tadolini tiene algo angelical; la voz de Lady Macbeth debe tener algo diabólico”.

El adorno y las florituras, elementos esenciales del bel canto, ven reducidas sus prerrogativas, y esta búsqueda de esencialidad pasa por redimensionar el lugar tradicionalmente reservado a la exhibición de los juegos de artificio vocales: la cabaletta. Esta tendencia resulta más evidente aún cuando se compara la versión de 1847 con la de 1865. En esta última, uno de los cambios más sustanciales concierne a la escena del sonambulismo, donde el extraordinario monólogo “La luce langue” reemplaza a la cabaletta “Trionfai!”. También la conclusión del acto tercero, el dúo entre Macbeth y su mujer “Ora di morte” viene a sustituir la cabaletta “Vada in fiamme”. Se trata de variantes que, con la excepción del ballet del acto tercero (obligatorio peaje a la tradición coreográfica de la Ópera de París), son fruto de una revisión profunda en el concepto de la dramaturgia musical.

También la escritura instrumental muestra en *Macbeth* un cuidado que los anteriores títulos verdianos desconocían. Las fórmulas de acompañamiento evitan en la medida de lo posible los esquemas más estereotipados, y las soluciones tímbricas ponen al descubierto un acrecentado afán de refinamiento.

Muy interesante, por ejemplo, es la presencia del corno inglés en dos momentos clave de la obra –el dúo del primer acto entre Macbeth y su esposa (en las palabras “Com’angeli d’ira vendetta tuonarmi”) y la escena del sonambulismo–, utilizado no tanto en la habitual clave melancólica, sino para extraer de su sonoridad un tono ocre y térreo. Otro momento de gran originalidad es la escena de la aparición de los ocho reyes (acto tercero), para la que Verdi emplea un conjunto formado por dos oboes, seis clarinetes en La, dos fagotes y un contrafagot. El frecuente empleo de las tonalidades menores incrementa aún más el carácter sombrío de este *Macbeth*, cuyas atmósferas están envueltas en un clima nocturno interrumpido por breves y violentas iluminaciones. Esta “nocturnidad” difusa volveremos a encontrarla en *Il trovatore* y con todavía mayor intensidad en *Don Carlos*, que no en vano es también una ópera centrada en la fuerza corruptora del poder sobre el hombre, aunque con significativas diferencias. En *Macbeth*, los confines entre el Bien y el Mal están claramente dibujados, y uno tiene la sensación de que está en manos de los protagonistas el elegir entre uno y otro.

En la construcción de los protagonistas de *Macbeth* hay todavía algo unilateral, ajeno a aquella bipolaridad interna que constituye la riqueza de los personajes verdianos a partir de la trilogía popular. Lo que sí en cambio aparece ya definida –al menos en sus líneas maestras– es la plasmación de un ritmo dramático entendido como progresión de estadios sucesivos pertenecientes a una única curva (la paulatina caída al abismo, moral y mental, de la pareja protagonista) y no como colección de episodios autónomos que coinciden con los segmentos extremos del drama.

El elemento sobrenatural, que constituye la novedad anunciada de *Macbeth*, es en cambio para muchos uno de los aspectos menos convincentes y más convencionales de la ópera. Quizá no estuviera Verdi en posesión de un lenguaje orquestal todavía a la altura de la tarea. O tal vez fuera un compositor demasiado apegado a la realidad cotidiana como para sentir lo “fantástico” con la misma intensidad de un Weber o un Mendelssohn.

En determinados aspectos puede hablarse de *Macbeth* como de la ópera verdiana más experimental, pero no hay que olvidar los lazos que mantiene con el pasado. El papel de soprano coloratura de Lady Macbeth, por ejemplo, guarda cierto parentesco con el de Abigaille en *Nabucco* y sobre todo con el de la *Lucia di Lammermoor* donizettiana, también protagonista de una escena de enajenación mental que puede haber servido de antecedente para el episodio del sonambulismo. Otra conexión con la dramaturgia verdiana anterior es la presencia de un coro de inspiración patriótica (“Patria oppressa”) que había sido garantía de éxito en otros títulos del músico.

Aun así, es indudable que *Macbeth* marca un punto de inflexión en la evolución de Verdi. Como escribe Massimo Mila, “Por primera vez en *Macbeth*, Verdi se dio cuenta de que escribir una ópera no significa solo colorear con música los acontecimientos que ocurren sobre el escenario y desahogar en acertadas efusiones líricas algunas situaciones culminantes. [...] Por primera vez, en definitiva, una ópera es para Verdi un ‘estudio del alma’ y no un espectáculo dotado de algún episodio conmovedor”.

Para conseguir su objetivo, el compositor no dudó en sondear la vertiente más recia del canto, en privarlo de su cara más brillante y atractiva, en contra de los dictámenes en boga en aquel momento. Al dejar en un segundo plano los oropeles del belcanto pero también el estentóreo vigor de las óperas anteriores, *Macbeth* marca en el teatro verdiano el final de la tensión heroica y el comienzo de una nueva humanidad. De esa manera, el compositor cumplía con creces su objetivo inicial: “Si no podemos hacer algo grande, hagamos por lo menos algo fuera de lo común”.

BIOGRAFÍAS PRINCIPALES

Teodor Currentzis

Director musical

Nació en Grecia y viajó a comienzos de los noventa a San Petersburgo para estudiar bajo la tutela de Ilya Musin, maestro de directores tan destacados como Temirkanov, Gergiev y Bychkov. Desde entonces, Rusia se ha convertido en su hogar. En 2008 debutó en la Ópera nacional de París y un año después en el Teatro Bolshoi de Moscú con *Wozzeck*. Ha dirigido *Carmen* (2010) y *Così fan tutte* (2011) en Baden-Baden, y el estreno de la ópera *The passenger* de Weinberg, en el Festival de Bregenz de 2010. Ha dirigido a la mayoría de las grandes orquestas rusas, incluyendo la Nacional de Rusia, la Nueva Orquesta Sinfónica de Rusia y la Filarmónica Rusa, en la cual comparte el puesto de director permanente con Vladimir Spivakov. Ha sido invitado a dirigir en Alemania, Austria y Francia. Actualmente es el director artístico del Teatro Estatal de la Ópera de Perm. Fundador y director artístico del conjunto de instrumentos de época Musica Aeterna y del coro Musica Aeterna, formados en 2004 bajo su mandato como director musical de la Orquesta Estatal de Novosibirsk (2004-2010). Ha recibido en dos ocasiones el premio Máscara de Oro. En el Real ha dirigido un concierto sinfónico, un concierto lírico con Matthias Goerne y las óperas *Iolanta* de Chaikovski y *Perséphone* de Stravinski.

Dmitri Tcherniakov

Director de escena, escenógrafo y figurinista

Director de escena, escenógrafo y figurinista. Nació en Moscú en 1970. Graduado en la Academia Rusa de Artes Escénicas, ha realizado su labor dentro y fuera de Rusia. Allí ha sido galardonado en varias ocasiones con el prestigioso premio Máscara de Oro y en 2009 la crítica italiana le otorgó el premio Abiatti. Entre sus escenificaciones más destacadas se encuentran títulos como *La leyenda de la ciudad invisible de Kitez* de Rimski Kórsakov, *Una vida por el zar* de Glinka y *Tristan und Isolde* (las tres para el Teatro Mariinski de San Petersburgo), *The Rake's Progress* y *Eugenio Onegin* (ambas para el Teatro Bolshoi de Moscú), *Aida* (para la Ópera Estatal de Novosibirsk), *Boris Godunov* (Staatsoper de Berlín), *Kovanschina* y *Dialogues des Carmélites* (ambas para la Bayerische Staatsoper de Múnich), *Macbeth* (Opéra national de París), *El jugador* de Prokófiev (Teatro alla Scala de Milán y Staatsoper de Berlín) y *Ruslan y Ludmila* para la reapertura del Teatro Bolshoi en 2011. También ha realizado la dirección escénica y escenografía de *Wozzeck* de Berg en el Bolshoi de Moscú, así como la dirección, diseño, escenografía y vestuario de la producción de *Don Giovanni* en el Festival de Aix-en-Provence. Recientemente ha realizado *La leyenda de la ciudad invisible de Kitez* (De Nederlandse Opera de Ámsterdam), *Il trovatore* (La Monnaie de Bruselas) y *Jenůfa* (Opernhaus de Zúrich). En el Real ha dirigido *Eugenio Onegin*.

Dimitris Tiliakos**Macbeth**

Este barítono nació en Rodas (Grecia) y estudió primero en Atenas y luego, con una beca Maria Callas, en la Musikhochschule de Múnich. Cantó por primera vez ante el público interpretando al Conde de Almaviva (*Le nozze di Figaro*) en el Prinzregenten Theater de Múnich, donde también ganó el Premio Willi Domgraf-Fassbaender. Hasta 2003 fue solista de la Ópera de Núremberg. A partir de 2004 ha cantado en los principales teatros de ópera y salas de conciertos: la Ópera nacional de París (*Don Carlo*, *Macbeth*), la Royal Opera House de Londres (*Don Carlo*), la Ópera de Montecarlo (*La bohème*), la Ópera Nacional de Polonia (*Otello*, *Carmen*), el Teatro La Fenice (*Manon Lescaut*), el Megaron de Atenas (*Simon Boccanegra*), la Ópera Nacional de Grecia (*Il trovatore*, *La bohème*, *Don Giovanni*), el Teatro Bolshoi de Moscú (*Don Giovanni*) y el Metropolitan de Nueva York (*La bohème*, *Don Carlo*). En 2010 ha sido premiado en Rusia por su interpretación en *Macbeth*. En el Real ha cantado *Les Huguenots* de Meyerbeer.

Violeta Urmana**Lady Macbeth**

Nació en Lituania y desde muy joven logró gran notoriedad como mezzosoprano, en personajes como Kundry (*Parsifal*) y Éboli (*Don Carlo*). Tras presentarse como Sieglinde (*Die Walküre*) en el Festival de Bayreuth, afrontó el personaje titular de *Iphigénie en Aulide* de Gluck en el Teatro alla Scala de Milán, en 2002. Desde entonces ha cantado papeles para soprano en obras como *Andrea Chénier*, *Norma*, *Tristan und Isolde*, *Un ballo in maschera*, *Ariadne auf Naxos* y *Attila*, entre muchos otros, en escenarios de Berlín, Dresde, Múnich, Nueva York, París y Viena. Ha sido dirigida por las más destacadas batutas (Abbado, Barenboim, Chailly, Levine, Mehta, Muti, Thielemann) y creadores escénicos de la actualidad (Audi, Carsen, Herzog, Krämer, Poutney, Zefirelli). Recientemente ha interpretado a Leonora (*La forza del destino*) en el Liceu de Barcelona. Ha sido nombrada, en 2009, Kammersängerin de la Staatsoper de Viena. En el Real ha participado en *La Gioconda*, *Cavalleria rusticana*, *Un ballo in maschera* y *Tosca*. www.violetaurmana.com

Dmitry Ulyanov**Banco**

La carrera de este bajo ruso comenzó en el conjunto de artistas de la Ópera de Ekaterimburgo y de la Ópera Novaya de Moscú. Desde el año 2000 es solista de la Ópera Stanislavski de Moscú, donde ha cantado en títulos como *La forza del destino* (Padre guardián), *Lucia di Lammermoor* (Raimondo), *Il barbiere di Siviglia* (Don Basilio), *Così fan tutte* (Don Alfonso) y *Eugenio Onegin* (Príncipe Gremin). Entre sus actuaciones internacionales más importantes cabe mencionar los personajes de Varlaam (*Boris Godunov*) en el Théâtre du Capitole de Toulouse, Cardinal De Brogni (*La juive*) en la Ópera de Tel Aviv, Tomski (*La dama de picas*) en la Ópera de Montecarlo y Banco (*Macbeth*) en la Ópera nacional de París. En la temporada pasada interpretó al Gran Inquisidor (*Don Carlo*) en el Teatro de la Maestranza de Sevilla. En el Teatro Real participó en *Les Huguenots* de Meyerbeer, *Iolanta* de Chaikovski y *Boris Godunov* de Musorgski. www.dmitryulyanov.com