



TEMPORADA DE
ÓPERA
2014

Ilustración de tapa: Enrique Alcatena

Nació en Buenos Aires, Argentina, en 1957. Es dibujante de historietas e ilustrador. Sus trabajos han sido publicados en Argentina (Ediciones Record, Editorial Columba, Producciones García Ferré, Ediciones Colihue, LocoRabia, Doedytores, Wallsen), EEUU (Marvel Comics, DC Comics, Dark Horse Comics, Eclipse Comics, 4 Winds), Gran Betaña (DC Thomson, Fleetway, Apocalypse), Italia (Lancio, Eura, Aurea), Francia (Albin Michel, Soleil), Alemania (Bastei), Perú (Contra Cultura), e India (Penguin India, Graphicindia).

Ha trabajado con muchos guionistas, pero es con Eduardo Mazzitelli que ha conformado una dupla artística que ya lleva casi veinticinco años de colaboración sostenida.

TEATRO AVENIDA

Socios Fundadores

Alicia Bourdieu de Menéndez Behety
Alejandro H. Dagnino
Horacio C. M. Fernández
Félix C. Luna
Juan Archibaldo Lanús
Frank Marmorek
Horacio A. Oyhanarte

Comisión directiva

Presidente / Director general	Frank Marmorek
Secretario	Juan Lasheras Shine
Tesorero	Enrique Rebagliati
Vocales	Juan Archibaldo Lanús Fernando Romero Carranza
Revisor de cuentas	Horacio C. M. Fernández
Director de elencos	Claudio Ratier
Gerente de administración y finanzas	Cecilia Cabanne
Gerente de producción	Alejandro Farías
Gerente de comunicación y marketing	Carla Romano
Atención de socios	Lorena Mangieri
Edición de publicaciones	Graciela Nobilo
Prensa	OCTAVIA Comunicación y Gestión Cultural

Buenos Aires Lírica es una asociación civil sin fines de lucro.
Buenos Aires Lírica es miembro de OPERA America.

BAL ÓPERA 2014

GAETANO DONIZETTI

ANNA BOLENA

MARZO 21, 23, 25, 27 Y 29

RICHARD WAGNER

WAGNERFEST!

PROGRAMA SINFÓNICO-VOCAL CON MOMENTOS
DE TANNHÄUSER Y DEL ANILLO DEL NIBELUNGO

MAYO 2, 4, 8, 10 Y 13

FRANCESCO CILEA

ADRIANA LECOUVREUR

JUNIO 6, 8, 10, 12 Y 14

WOLFGANG AMADEUS MOZART

DON GIOVANNI

AGOSTO 22, 24, 26, 28 Y 30

CHARLES GOUNOD

ROMÉO ET JULIETTE

OCTUBRE 17, 19, 21, 23 Y 25

En el Teatro Avenida

Buenos Aires Lírica

Informes

+ 5411 4812 6369

www.balirica.org.ar

Buenos Aires Lírica es una asociación civil sin fines de lucro que promueve el desarrollo del arte lírico argentino.

BAL BUENOS AIRES
LÍRICA

LA EXPERIENCIA DE LA ÓPERA
TAMBIÉN EN INTERNET

The image shows a composite of digital content for Buenos Aires Lírica. At the top is the website's header with the logo and navigation links. Below is a banner for the 2014 opera season featuring a group of performers in white dresses. A Facebook interface is overlaid on the bottom right, showing a post for 'WAGNERFEST!' with details about the opera 'Tannhäuser' and a call to follow the organization on Facebook. A calendar for April 2014 is visible on the left side of the screenshot.

MUCHO MÁS PARA VER, CONOCER
Y DISFRUTAR DE LA ÓPERA

www.balirica.org.ar



Recorra París. 7 vuelos semanales.

Explore las maravillas de la Ciudad de las Luces, desde la Torre Eiffel y los Champs-Élysées, hasta el Louvre y el Sena. Y para más aventuras, descubra los otros 1000 destinos alrededor del mundo que ofrecemos junto a nuestros socios de SkyTeam.

AIRFRANCE KLM airfrance.com.ar

AIRFRANCE 

HACEMOS DEL CIELO EL MEJOR LUGAR DE LA TIERRA

"DESCUBRÍ LA HISTORIA, CULTURAS Y MARAVILLAS NATURALES DEL MUNDO ANTIGUO"

Todos los cruceros incluyen:

- Tours guiados por expertos
- Estadías en hoteles antes y después del crucero
- Noches a bordo del Aegean Odyssey
- Propinas a bordo
- Conferencias por especialistas
- Vino, Cerveza o Bebidas en las cenas a bordo



"Aquellos que buscan el Paraíso en la Tierra deberían visitar a Dubrovnik"

14 días de Venecia a Atenas
Salida 12 de Agosto de 2014



Su viaje combina belleza natural con sitios históricos notables. Su viaje comenzará en la Serenísima - Venecia - con una visita exclusiva a la Basílica de San Marcos que usted nunca olvidará. También se incluyen las visitas al palacio romano de Diocleciano en Split, la antigua Atenas, Micenas y Olympia, así como de crucero escénico de las islas Kornati y la bahía de Kotor.

Itinerario: Noche en Venecia, Italia • Zadar, Croacia • Crucero a las Islas Kornati • Split, Croacia • Korcula, Hvar Croacia • Dubrovnik Croacia • Crucero a la bahía de Kotor • Corfú, Grecia • Preveza, Grecia (Arta) • Crucero por islas Jónicas • Itaca, Grecia • Katakolon, Grecia • Nauplia, Grecia (la antigua Corinto) • dos noches en Atenas, Grecia

desde USD 2.990
+ imp. en base doble

"Siguiendo el Camino de las Cruzadas"

18 días de Jerusalén a Atenas
Salida 7 de Noviembre de 2014



Este viaje de otoño zarpa desde los sitios bíblicos de Israel hasta la Antigua Grecia. Un tour en tierra de 4 días de Jerusalén incluyendo la Cúpula de la Roca, la Ciudad Vieja de Jerusalén, Nazaret, la Iglesia de la Natividad, la Basílica de la Anunciación y mucho más. En Sicilia, excursiones en tierra que destacan los sitios griegos y romanos de Siracusa y la herencia normanda de Palermo. Una parada en Túnez incluye las antiguas ruinas de Cartago antes de continuar hacia Valletta, Malta. Este épico viaje finaliza en Atenas, con recorridos por la Acrópolis y los sitios atemporales de la ciudad.

Itinerario: 3 noches de hotel en Jerusalén, Israel (Belén, el Monte de los Olivos, Barrio Cristiano) • Noche en Haifa, Israel • Heraklion, Creta, Grecia • Siracusa, Sicilia • Noche en Palermo, Sicilia • Túnez, Túnez • La Valeta, Malta • 2 noches de hotel en Atenas, Grecia

desde USD 3.250
+ imp. en base doble

Consulte por más salidas, itinerarios e inclusiones al 4108-3147
o a ignacio.zirilli@blackbird.com.ar o dirjase a www.voyagestoantiquity.com

Banco Galicia.

Cada día más cerca tuyo.

En Banco Galicia te acompañamos siempre, porque contamos con sucursales en todo el país. Además, te ofrecemos nuevas y diversas formas de operar con el Banco, realizar consultas e informarte de la manera más simple y cómoda sin importar dónde estés.



FONOBANCO



BANCOGALICIA.COM



ZONA GALICIA



SUCURSALES



BGALICIA.MOBI



YouTube



Cada día más.

bancogalicia.com



TODOS SOMOS ÓPERA. TODOS SOMOS BAL

AMIGOS2014

Solistas y directores, músicos, coreutas, actores y bailarines, diseñadores, preparadores, realizadores de escenografía y de vestuario, maquinistas y electricistas, asistentes y coordinadores; socios, amigos, sponsors y público.

ACOMPÁÑENOS Y PARTICIPE
DE LA EXPERIENCIA DE LA ÓPERA

CÓMO COLABORAR

USTED PUEDE PARTICIPAR ASOCIÁNDOSE AL
CÍRCULO DE AMIGOS O HACIENDO UNA DONACIÓN.

HÁGASE AMIGO

Ser amigo significa dar y recibir

Dar con su ayuda la oportunidad a cientos de profesionales del arte de continuar haciendo ópera. Recibir la emoción de un mundo mágico y maravilloso.

Ser amigo es compartir

Compartir con otras personas la satisfacción de ayudar a BAL a cumplir con su misión colaborando, así, con nuestra cultura.

Ser amigo tiene sus beneficios

Profundizar la experiencia de la ópera accediendo a charlas exclusivas, eventos especiales e importantes descuentos.

... O HAGA UNA DONACIÓN

La experiencia de la ópera se construye entre todos.
Ayúdenos a seguir creciendo

HÁGASE AMIGO Y SEA PARTE

BENEFACTOR: DESDE \$ 15.000. En 12 cuotas de \$ 1.250

PROTECTOR: DESDE \$ 7.500. En 12 cuotas de \$ 625

SOLIDARIO: DESDE \$ 4.200. En 12 cuotas de \$ 350

AMIGO: DESDE \$ 2.100. En 3 cuotas de \$ 700

HAGA UNA DONACIÓN Y SEA PARTE

MONTO:

\$ 50 / \$ 100 / \$ 150.

PERIODICIDAD:

MENSUAL / SEMESTRAL / ANUAL

Informes

+ 5411 4812 6369

www.balirica.org.ar



para que la medicina... siga siendo un arte

Círculo de mecenas

Frank Marmorek

Margarita Ullmann de Marmorek

Círculo de amigos

Benefactores

Bade de Lanusse, Sofía

Cordero, Alejandro

Lanusse, Félix

Protectores

A.B.

J.B.

Daglio, Guillermo

Gaing, Martín Ernesto

Galanternik, Rafael

Ingham, Harry

Ingham, Isabel

Lagioia, Andrea

Lasheras Shine, Juan Santiago

Mitre, María Elena

Zigliara, Dominique

N.N.

Solidarios

Bohcalie Karagozian, Leda

Caulin, Víctor Hugo

Ferreirós, Alicia Amalia

Freyvogel, Adriana

Laharrague, María Julia

Laharrague, Miguel

Laplacette, Victoria Cordero de

Madanes, Leiser

Nóbrega, Alejandra María

Santillan, Susana



INSTITUTO
**HENRY
MOORE**

Amigos

Abarrategui, Martín	Cabezas, Nilda	Fernández Escudero, Josué	Irizar, Julieta
Adjoyan, Carlos	Cabrera, Gabriel Carlos	Fernández, Horacio	Isabelo, Elena
Agnese, Lucila	Cabrera, Susana Haydée	Ferreyra, Mario Félix	Kennel, Eduardo Luis
Alberti, Edgardo Marcelo	Calzetta, Silvia	Fiorito, Guillermo	Khallouf, Cristina
Alonso, Marta	Camargo, Cecilia	Fliess, Reni	Kostelac, Jasna
Alvarez, Jorge	Campomar, Lucrecia de Gelly Cantilo	Florida, Dora Celina	Labate, Laura
Andriuolo, Alicia Sara	Candegabe, Marcelo	Forchieri, Aníbal	Labougle, Maria
Andruccioli, Ana Maria	Candegabe, Marta	Fuchs, Marlene	Lanus, Juan Archibaldo
Angió, Alicia	Casasnovas, Maria Elena	Gancia, Marta	Laperche, Roberto
Angió, Jorge	Castro, Luis Mario	García Vega, Susana	Lugo de Palacio, Marta
Antequera, Susana	Chaher de Chediack, Renee	Gasser, Karin	Luiz, Pablo
Arango, Meik	Colzani, Luis Mario	Gelly Cantilo, Alberto	Makintach, Alejandra
Araujo de Asencio, Medalla	Coppola, Carlos	Gerosa, Marta Beatríz	Maradei, Francisco
Arauz, María Antonieta	Cordero de Saavedra, Maria Eugenia	Gershanik, Carlota I.	Margulis, Clara
Ares, Alejandro	Cordero, Marta	Gianakis, Zully	Marmorek, José
Armando, Miguel	Corti, Alfredo	Gonzalez de Rojas, Adela	Mendiondo, Irene
Aryan, Asbed	De Caro, Alberto	González Godoy, Irene	Mignaquy, Elena
Arzeno, María Susana	De La Torre, Alba	González, Carlos	Miguens, Dolores
Atan, Carlos	Dellepiane, Ana María	Gowland, Angelica	Miller, Muriel
Atucha, Luisa	Dellepiane, Pablo J.	Gowland, Tomas	Moenaert, Nicole
Backer, Ricardo	Deluca Giacobini, María Cristina	Graña, Dante	Molina, Renée
Bajdacz de Gradel, Diana	Devoto, Cecilia	Greco, Martha	Montanaro, Ana María
Baliarda, Rosendo Luis	Díaz Prebisch, Eliana	Grevet, Alicia	Morales, Victor Hugo
Barindelli, Daniel	Dondero, Néstor	Grimaldi, Carlos A.J.	Nelson, Annabelle
Bausili, Francisco	Douree, Guillermo	Grimaldi, Silvia	Nitka, Cristina
Behar, Renée	Duarte, Trinidad	Guedes, Elsa	Noel, Adela María
Biondic, Blas	Efron, Alicia	Harguindey, Julián	Nojek, Carlos
Biondic, Miriam	Efron, Giorgio	Haubold de Carbi Sierra, Lucía	O´ Connor, Andrea
Bogani, Gino	Enz de Usarralde, Beatriz E.	Higueras, Maria del Rosario	O´ Farrell, Juan Patricio
Bollini, Zelmira	Erize, Monica	Holodovsky, Ezequiel	Ohtake, Silvia
Briggiler, Delia	Fabbri, Beatriz	Ingham, Beatriz de	Painceira, Alfredo Julio
Bulgheroni, Teresa	Faifman, Judith V.	Irizar, Juan Carlos	Paz Illobre, Silvia

Peccei, Paola
 Pedraza, José María
 Peña, Juan Carlos
 Peralta Ramos, Patricia
 Perazzo, Daniel
 Pérez San Martín, Silvia
 Piana, Juan José Luis
 Piana, Silvia E.
 Piñero, Susana
 Pizarro, Iliana Elba
 Punta Álvarez, Roxana
 Ramallo, Alberto María
 Ratto, Estela Irene
 Rebagliati, Enrique
 Rodríguez Hidalgo, Enrique
 Rojas Lagarde, Alejandro
 Romero Parajón, Adriana E.
 Salvetti, Fernando Alberto
 Sanchez Puppulo, Gonzalo
 Sanclemente, María
 Sanjurjo de Vedoya, Amalia
 Savanti, Alicia
 Schmidt, Bárbara
 Schmidt, Bárbara
 Schmidt, Carlos O.
 Schmidt, Liliana Pinto de
 Scornik de Weinschelbaum, Marina
 Secco, Oscar
 Selasco, Alberto
 Servicios Electorales
 Spada, Susana
 Sra. de Blaquier

Sternberg, Marcelo
 Stratta, Alicia Josefina
 Sujov, Noemi
 Tekiel, Isidoro
 Tizado, Javier Osvaldo
 Torres, Ricardo
 Torrico, Gustavo
 Tortosa, Alina
 Trammell, Robert W
 Ugarte, Luisa Elena
 Urgell, José Antonio
 Vacchino, Juan M.
 Valsecchi, Alejandra
 Valverde, Hipolito
 Varan, Marta Cristina
 Varan, Ruben Alberto
 Velazco de Kennel, Susana
 Vidiri de Nojek, María
 Villalva, José Héctor
 Weinschelbaum, Emilio
 Yomha, Ricardo
 Ziade, María Ester
 Zimmermann, Juan Ramon
 Zimmermann, Miguel
 Zubizarreta, Abel
 Zubizarreta, Ana María

Desde
 Buenos Aires
 a Ámsterdam
 y el mundo en
 vuelos directos.

visite klm.com.ar

PRESENTA

WAGNERFEST!

Escenas y momentos orquestales
de dramas de Richard Wagner

TANNHÄUSER LA VALQUIRIA OCASO DE LOS DIOSES

Soprano **Carla Filipcic-Holm**
Bajo-barítono **Hernán Iturralde**

Director musical **Pedro-Pablo Prudencio**

Funciones

Viernes 2, jueves 8, sábado 10 y martes 13 de mayo a las 20.
Domingo 4 de mayo a las 18.

Duración total aproximada del espectáculo: 2 horas 25 minutos

Primera parte: 55 minutos.

Intervalo: 25 minutos.

Segunda parte: 65 minutos.

PROGRAMA

Primera Parte:

Tannhäuser

Acto II

Introducción (orquesta)

Dich, teure Halle (Elisabeth)

Acto III

Introducción (orquesta)

Wohl wusst' ich hier (Wolfram, Elisabeth)

Allmächt'ge Jungfrau (Elisabeth)

Wie Todesahnung / O du, mein holder Abendstern (Wolfram)

Obertura (orquesta)

Elisabeth: Carla Filipcic-Holm

Wolfram von Eschenbach: Hernán Iturralde

Segunda Parte:

Der Ring des Nibelungen / El anillo del nibelungo

Götterdämmerung / Ocaso de los dioses

Prólogo

Amanecer (orquesta)

Viaje de Siegfried por el Rin (orquesta)

Acto III

Música fúnebre para la muerte de Siegfried (orquesta)

Die Walküre / La valquiria

Acto III

War es so schmählich (Brünnhilde, Wotan)

Leb' wohl, du kühnes, herrliches Kind! (Wotan)

Brünnhilde: Carla Filipcic-Holm

Wotan: Hernán Iturralde

Preparación musical Eduviges Picone
Stage manager Facundo Di Stefano
Sobretitulado Mariana Nigro
Asistente de sobretitulado Javier Giménez Zapiola

Orquesta

Violines I Serdar Geldymuradov,
Alfredo Wolf, Julio Graña,
Mariano Calut, Leonardo Descalzo,
Christina Vilard Hasenclever,
Florencia Argañaráz,
Beatriz Salomón, Valeria Matsuda
Violines II Sandra Valdovinos, Enrique Mogni,
Laura Bertero, Liliana Bao,
Aída Simonian, Federico Lennon,
Eleonora Votti, Rafael Cabella,
Alicia Gattoni
Violas Mario Fiocca, Dolores López
Mac Kenzie, Mariela Mezza,
Ignacio Porjolovsky
Violoncellos Carlos Nozzi, Eftali Ndreu,
Guillermo Mariconda,
Marisa Pucci, Emanuel Aguirrez,
Florencia Tomasini, Agustín Bru,
Lidia Martin
Contrabajos Pastor Mora, Enrique Medina,
Germán Rudmisky,
Matías Cadoni, Santiago Bechelli
Flautas Horacio Massone,
María Fernandez, Daniel Liftchitz,
Stella Maris Marrello
Oboe I Gerardo Bondi
Oboe II / Corno Inglés Raquel Dottori

Clarinetes Matías Tchicourel,
Amalia Del Giudice, Evjord Ngjeliu,
Julieta Ugartamendía
Fagotes Gabriel Larroca, Diego Armengol,
Daniel Larroca
Cornos Fernando Chiappero,
Jorge Montoya, Margarete Mengel,
Enrique Faure, Gustavo Berri
Cornos y Tubas Wagnerianas Martcho Mavrov,
Alvaro Suárez Vazquez,
Federico Scheneebeli,
Carlos Hussaín
Trompetas Daniel Crespo, Martin Menguel
Trombones Hugo Gervini,
Maximiliano de la Fuente,
Ingrid Bay
Trombón Contrabajo Enrique Schneebeli
Cimbasso Pedro Pulzován
Timbal Martín Diez
Percusión Pablo La Porta, Patricio Piñero,
Santiago Kuschnir
Arpas Sarah Stern, Tiziana Todoroff
Archivistas Anselmo Livio, Hernán Livio

Coordinadora artística María Eugenia López
Coordinador técnico Andrés Monteagudo

Agradecimientos
Autoridades del Teatro Colón
Autoridades del Teatro Argentino de la Plata (Tubas Wagnerianas)

Arte integral
whynot | diseño



Richard Wagner

Críticas y propuestas

El período abarcado por las composiciones de *Der fliegende Holländer* (Dresde, 1843), *Tannhäuser* (id., 1845) y *Lohengrin* (Weimar, 1850) puede considerarse como un puente entre los primeros dramas wagnerianos y la madurez conquistada con *Tristan und Isolde* (Munich, 1865). Surgido en la cultura europea con la tarea (entre otras empresas) de agotar el sistema que por siglos estableció las reglas de la música de occidente, Richard Wagner (Leipzig, 22 de mayo de 1813 – Venecia, 13 de febrero de 1883) realizó experiencias que lo llevaron a transitar caminos por los que nadie había llegado tan lejos. Tanto, que después

no quedó más que abrirle paso a la modernidad. Sin su tarea el destino de la música dramática no habría sido el mismo, y su concepción del espectáculo operístico fue altamente novedosa. Para comprender en qué estado se encontraba Wagner al momento de afrontar la composición de *Tannhäuser*, y de qué elementos tendrá pleno dominio a la llegada del *Anillo del nibelungo*, tracemos un panorama de su pensamiento musical a inicios de la fructífera década de 1840.

Los procesos compositivos wagnerianos eran muy lentos. No solo porque se ocupaba de escribir los versos de sus propios dramas, sino porque además dotó a su obra de un marco teórico propio. Para él la música era un recurso expresivo en función de las ideas filosóficas que plasmó en los textos de sus dramas, a los que juzgó más importantes que aquella. Pero la realidad es que Wagner se impuso y marcó la cultura occidental gracias a sus logros musicales, en cuyo campo hizo lo que nadie. Para retomar lo expresado líneas atrás, sepamos que se quiso ver en él al inaugurador de la modernidad, cuando que en realidad tuvo a su cargo la tarea heroica de agotar lo existente: al respecto son acertadas las palabras de Claude Debussy, cuando dijo que “Wagner fue un ocaso que algunos tomaron por una aurora”. El pensamiento de Schopenhauer, Feuerbach, Bakunin o Nietzsche es imprescindible para el devenir de nuestra cultura; lo mismo los versos de Goethe, Novalis o Heine. En cambio, los escritos filosóficos de Wagner, al igual que sus textos dramáticos, por sí mismos no estuvieron dotados de tanta fuerza como para imprimir en la cultura occidental una huella comparable a la que dejó su música. Contra su deseo, fue su producción musical la que produjo las influencias más profundas y duraderas.

¿Qué proponía Wagner en los tiempos de *Tannhäuser*, para ofrecer al mundo un tipo de drama musical cuyo marco teórico respaldaría la búsqueda de lo que él llamó la “obra de arte del futuro”?

Primeramente sobresale la idea de la forja del estilo propio. Según sus palabras en el ensayo *Halévy y la ópera francesa* (1842), destaca que la función del estilo consiste en hacer que el artista revele su esencia, conforme al carácter de la época en la que vive. Pero si el artista se somete a las reglas impuestas por su época el estilo dejará de ser independiente, lo que plantea un problema: un artista sin libertad e independencia es difícil de concebir, más para un romántico a ultranza como lo fue Wagner. Buscó la solución y propuso que el artista tome distancia de los dictámenes de su tiempo, para lograr un carácter melódico-dramático universal. Para ejemplificarlo, Martin Gregor Dellin escribió que al momento de ilustrar un senti-

miento general, sería inadecuado hacerlo mediante una melodía de tipo francés o italiano, porque la verdad de la melodía dramática quedará debilitada (*Richard Wagner*, p. 151 - Madrid, Alianza Música, 1983). Dicho de otra forma: la melodía debe romper sus ataduras con lo convencional y no debe ser reconocible, en el sentido de que quien la oiga no la identifique con algún elemento que aparte su atención de la verdad del drama.

Pero todo no concluye con esta propuesta. En medio del estado crítico planteado, Wagner señala que solo puede transformarse en un maestro del estilo de su época aquel artista consciente de su propia concepción. El principio por el cual la música manifiesta la acción dramática se sacrifica por una visión interior, y, si el artista es consciente de la importancia de su estilo, sabrá cómo revelar su sentir íntimo en una manifestación exterior como la ópera. El nuevo problema está entonces en cómo expresar ese sentimiento.

La idea de colocar en primer plano el sentimiento interior y pasar a segundo la acción externa es muy revolucionaria y solo se puede comprobar su efectividad mediante la experiencia teatral (cuando Robert Schumann leyó la música de *Tannhäuser* demostró muy poco entusiasmo, pero luego de haber visto una representación supo comprenderla y se desdijo de sus palabras descalificatorias). Esto chocaba contra una arraigada concepción de la ópera, en la cual ni la exitosa *Rienzi* (Dresde, 1842) tenía cabida. Fue en medio de esta búsqueda que Wagner desarrolló su concepto de “melodía orquestal”.

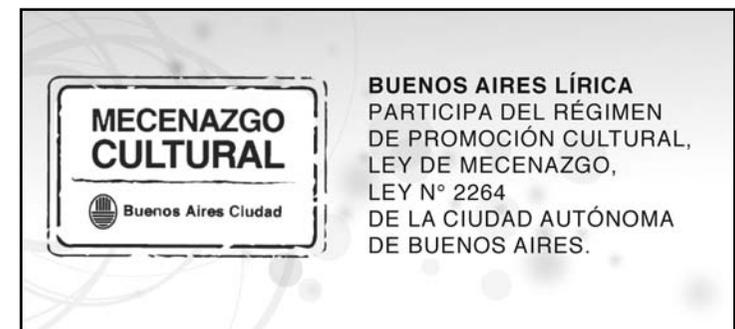
La base está en la idea planteada por E. T. A. Hoffmann en 1809, de que en la sinfonía, a la que llama “la ópera de los instrumentos”, existe un drama latente. Antes que en su desempeño como solistas, Wagner prefería a los instrumentos integrados a la masa orquestal, y su idea de una música absoluta transmitida a las texturas instrumentales le sirvió para desarrollar el concepto de un nuevo tipo de melodía, cuya función será actuar como soporte del drama.

Si la melodía en el sentido convencional –explica Wagner en el ensayo sobre Halévy– no es más que un bello adorno exterior que se instala en la situación dramática, esa melodía no podrá expresar la profundidad del sentimiento humano por ser un recurso superficial, y la define como un “dibujo melódico” de carácter unilateral. La melodía capaz de expresar ese sentimiento debe provenir de los “más vastos abismos de la naturaleza humana más rica” y su novedad (además del carácter universal) radica en una relación estrecha y sin precedentes con el contexto armónico. Sobre esta pista el simple acompañamiento de la acción a cargo de la orquesta es

dejado de lado, y la nueva “melodía orquestal” pasa a ser contenido en lugar de mera forma. Gracias a esto la música se convierte en contratexto de la escena: lo que se relaciona sucesivamente en el texto es desarrollado por la música en forma paralela. El proceso fue gradual, se anunció en el *Holländer*, *Tannhäuser* y *Lohengrin*, y llegó a su punto máximo en *Tristan*. Luego de haber finalizado *El anillo*, Wagner estuvo en condiciones de manifestarle a Cosima que “la orquesta es la naturaleza en la que se mueve el cantante”. A decir de Dellin, esta llegaría a ser más sabia que el escenario: aquello que expresa no da lugar a dudas (op. cit., p. 160).

Merece atención por su importancia el concepto de “melodía infinita”. Consiste en una acentuada práctica que lleva a suprimir paulatinamente la estructura dividida en arias, duetos, conjuntos – los números de la ópera tradicional–, con sus cadencias, rellenos, transiciones y finales concertados, sus repeticiones en el texto y sus recitativos, en beneficio de un diálogo permanente unido a una continuidad dramática por los cuales el oyente recibe la sensación de que todo fluye en forma natural y constante: “infinita”. Lo que Dellin define como una característica compositiva secundaria (Op. cit., p. 152) no deja de desempeñar un papel esencial en la consecución de la verdad dramática wagneriana.

Para concluir con esta introducción no podemos dejar de mencionar el empleo del *Leitmotiv* o motivo conductor. Los *Leitmotive* consisten en unidades temáticas de carácter melódico, armónico o rítmico, que se reparten a lo largo del drama y cuya finalidad es que de manera inmediata el oyente los perciba e identifique con ideas, personajes u objetos preponderantes dentro de la trama. El empleo que Wagner hace de ellos es tan sistemático, reiterado y exhaustivo, que a veces se ha caído en el malentendido de que él fue el “inventor” del recurso; en realidad, lo utilizó más que nadie.



Con esta serie de herramientas entre sus manos, Richard Wagner estuvo en condiciones de producir una obra que marcaría el curso de la música en occidente, con un impacto tan grande que alcanzaría a las demás artes: pintores y literatos también fueron inspirados por ella.

TANNHÄUSER

La visión medieval del amor

La Edad Media dio lugar a que poetas y caballeros “inventasen” el amor, a manera de un juego mediante el cual la pasión erótica y la mujer fueron objeto de sublimación. El punto de partida del fenómeno estuvo entre los trovadores del Languedoc, en la Francia meridional, y su réplica en suelo germánico fueron los *Minnesinger*. Ellos le cantaron a esa nueva visión amorosa conocida como “amor cortés” (*Minne* en medio alto alemán quiere decir eso, mientras que *Singer* es el plural de *Sänger*, que significa “cantor”), y entre un importante número de caballeros cantores del siglo XIII, y no sin ayuda de Wagner, se recuerda a Tannhäuser y Wolfram von Eschenbach. En realidad nada de esto hubiese sucedido, de no haber condenado la moral cristiana algo imposible de separar de la condición humana como el deseo carnal, visto por ella como infernal y pecaminoso. Así urgió replantear y estilizar la pasión, y crear una visión del amor y la mujer que los transportó a un plano superior e ideal. Esto no quedaría aislado en la época en que se concibió, sino que por haber arraigado en la cultura europea tan profundamente, durante el Romanticismo atravesó un momento de febril eclosión. Y también le proporcionó tema a Wagner para uno de sus dramas musicales.

Un asunto romántico

No resulta claro saber exactamente cuáles fueron las fuentes que inspiraron a Wagner su *Tannhäuser*. En un siglo que culturalmente tuvo una fuerte identidad con la Edad Media, el asunto del *Minnesang* y de los caballeros cantores fue ampliamente tratado en Alemania. Era buscar las raíces de una cultura propia y, en el caso del *Minnesänger* Tannhäuser, el tema invitaba a reflexionar sobre un dilema y una visión del amor que a prácticamente 600 años de distancia, reaparecía en la sociedad a través del arte y los hábitos sociales del Romanticismo. El tema en cuestión le permitía a Wagner ser tan alemán como profundamente humano.

El poema *Tannhäuser - Eine Legende* (1837), donde Heine aborda la leyenda con mordacidad, fue conocido por Wagner, lo mismo que un texto de 1521 sobre el mismo tema. En ambos el caballero, condenado por el papa Urbano IV por haberse dado al placer carnal durante siete años junto a la diosa Venus, decide regresar al Venusberg para permanecer a su lado. Se conjetura que otra fuente puede haber sido una antología de leyendas turingias publicada por Ludwig Bechstein en 1835, donde aparece relacionada la historia de Tannhäuser con el certamen de caballeros cantores del castillo de Wartburg. Tampoco le debe haber sido extraño al compositor el relato *Der Kampf der Sängers* (*El torneo de los cantores*) de E. T. A. Hoffmann, cuyo personaje la Condesa Mathilde puede haberle inspirado a Elisabeth, la sobrina del Landgrave Hermann amada por Tannhäuser y Wolfram. En cambio se sabe que su amigo Samuel Lehrs le alcanzó un tomo de la Real Sociedad Alemana de Königsberg, de 1838, con un artículo titulado *Über den Krieg von Wartburg* (*Sobre el certamen de Wartburg*), seguro de gran utilidad (en ese artículo también aparece la leyenda de Lohengrin). Es importante que a esas alturas, como señala Dellin en su biografía, a Wagner se le abrió un nuevo mundo, que fue el de los mitos y los sueños de la realidad, del que tanto se nutrió a lo largo de la concepción de sus dramas musicales.

Regreso a la patria

Con un fuerte sentimiento patriótico, Wagner y Minna (su primera esposa) abandonaron París el 7 de abril de 1842. Durante un viaje de 5 días que los condujo a Dresde, al recorrer Turingia el compositor pudo divisar el Wartburg y recorrer a pie los escenarios naturales de su próximo drama, entre ellos el valle de Höselsberge, donde transcurrirá el tercer acto. Más tarde y al promediar ese año hizo una excursión a Schreckenstein y durante las caminatas nocturnas, a la manera de un personaje pintado por Caspar David Friedrich, encontró el estímulo para bosquejar el texto en prosa, que concluyó el 8 de julio. (En realidad, desde ese momento y hasta poco antes del estreno el drama se llamó *Der Venusberg*, título que se traduce como *El Monte de Venus*. Al trascender, las risas de varios, en especial los estudiantes y profesionales de la medicina, hicieron desistir al compositor, que lo cambió por el que todos conocemos.)

Las imprecisiones y pocas certezas que rodean a tantos personajes legendarios, nos dejan saber que el verdadero Tannhäuser nació hacia

1200 y que participó en las cruzadas de Federico II. Desafió los convencionalismos de la sociedad medieval y disfrutó de los placeres, los exaltó, arremetió contra la moral cristiana y se dice que hasta se mostró contrario al Papa. Esto es lo que ha quedado para la posteridad. ¿Fue realmente así? ¿Todo en una misma persona? ¿O es que la imaginación y las tradiciones encarnaron en una figura, real a medias, una actitud ante la vida condenable para la época, pero más común de lo que podamos pensar? Es probable y no hay como saberlo, pero si él representa la exaltación del placer, y la idealización y dualidad en las que reposa la visión medieval del amor, la corte del Landgrave representa lo anquilosado. Por lo tanto, Tannhäuser es el artista que llega para dar vuelta el orden establecido y que por su arte está dispuesto a enfrentarse a todo. Con esta "masa hecha de mito e historia" Wagner puso en escena una verdad profunda, y, según opinó su nieto Wieland Wagner, la tragedia del personaje no es otra que la del hombre en la era cristiana, planteada por la dicotomía embriaguez-ascesis. Al final, en medio del tormento y la condena, a Tannhäuser solo le queda la muerte seguida por el milagro de la salvación. Al drama no le cabía una conclusión a la manera del poema de Heine, donde el caballero condenado decide retornar al placer carnal junto a Venus, porque allí estará mejor que en cualquier otro lugar, sino un final en el que el artista perece en medio de su debate interno, para obtener la redención más allá de la muerte. El héroe wagneriano es trágico y paga el precio de lo más alto con su propia vida. Si Wagner decidirá conceder la gloria a Walther von Stolzing, uno de los protagonistas de *Die Meistersinger von Nürnberg* (Munich, 1868), es porque no se trata de una trágica figura épica sino de un burgués que mira con nostalgia hacia el lejano mundo caballeresco.

Wagner concluyó el libreto el 22 de mayo de 1843. No pudo encarar la música hasta avanzado el mes de julio, pero algunos problemas de salud no le permitieron hacer demasiado. Recién se puso de lleno en octubre y concluyó el tercer acto en diciembre de 1844. Considerando los retoques, puede decirse que la partitura de *Tannhäuser* estuvo terminada el 13 de abril de 1845. Concedámosle la palabra a Wagner: "Antes de ponerme a escribir un verso o a esbozar una escena, ya estoy embriagado por el aroma musical de mi creación y tengo en la cabeza todos los sonidos y los motivos característicos (entiéndase *Leitmotive*, C. R.); de manera que cuando los versos están concluidos y las escenas aparecen ordenadas, para mí está acabada la ópera propiamente dicha, y la composición musical en detalle no es más que un repaso tranquilo y sosegado, pues ya ha pasado el momento de la producción verdadera" (Dellin, op. cit., p. 158).

El nuevo drama llega al público

Bajo la dirección de su autor, el estreno de *Tannhäuser* tuvo lugar en el Teatro de la Corte Dresde (Semperoper) el 19 de octubre de 1845, ante un auditorio colmado. Fueron sus intérpretes principales: Josef Tichatschek (Tannhäuser), Wilhelmine Schröder-Devrient (Venus), Johanna Wagner (Elisabeth), Anton Mitterwurzer (Wolfram von Eschenbach) y Georg Wilhelm Dettmer (Landgrave Hermann). La obertura y el Venusberg no tuvieron una respuesta muy favorable, mientras que el ensamble que cierra el acto I fue aclamado y Wagner debió salir a saludar. La impresión que causó el acto II fue aún más fuerte, pero en cambio el *Relato de Roma* del tercero y el final del drama fueron incomprensibles. Por fortuna la adversidad cedió para la tercera representación y el triunfo de *Tannhäuser* quedó sellado.

Con el manejo de sus nuevas herramientas, la narración musical de *Tannhäuser* es más eficaz y atractiva que la del *Holländer*. Wagner suma notables logros a su búsqueda de la continuidad, desarrolla el procedimiento del *Leitmotiv* y presenta por primera vez acordes ambiguos, ricos en disimuladas disonancias. Sobre una nota central plasma construcciones armónicas que unen tonalidades extrañas entre sí y, por primera vez, implementa que la música en sí misma se convierta en un recurso dramático: esta se auto refiere gracias a la melodía del caramillo del pastor (acto I) o al certamen de canto en el salón del Wartburg (acto II), recurso que años más tarde reaparecerá en *Die Meistersinger*.

A pesar de su triunfo y con el correr de su vida, Wagner experimentó contradicciones con respecto a *Tannhäuser*: poco antes de morir le dijo a Cosima (su segunda esposa, hija de Liszt) que se sentía en deuda con el mundo. Si es así, a pesar de la versión de París (1861) *Tannhäuser* es una obra inconclusa, o al menos digna de una revisión que nunca tuvo lugar. La problemática traducción visual del Venusberg



o su simbólico final, para algunos observadores no del todo satisfactorio, podrían haber ocupado la atención de Wagner si en su madurez hubiese tenido oportunidad de afrontar una revisión.

EL ANILLO DEL NIBELUNGO

Como cualquier obra de arte, *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del nibelungo*), o sencillamente la *Tetralogía*, ha suscitado muchas opiniones e interpretaciones. Estas pueden ir desde el planteo de una problemática histórico-social a la lectura de símbolos y arquetipos. Imponente por su naturaleza titánica (no deja de admirarnos que semejante proyecto se haya hecho realidad) *El anillo* condensa el pensamiento de su controvertido autor, a quien se ha visto reflejado en Wotan, el dios supremo del panteón germánico, responsable de la hecatombe y aniquilamiento final. (Aunque no es menos cierto que también pueda verse retratado en Siegmund o en el mismo Siegfried.) Para ir al encuentro del punto de partida de las ideas que dieron lugar a una de las obras más ambiciosas del arte universal, nos situamos en el bienio 1848/1849, cuando el compositor realizó los primeros bosquejos, participó activamente en las acciones revolucionarias de Dresde y mantuvo amistad con Mijail Bakunin, activista y teórico ruso que pasó a la historia como uno de los principales promotores del anarquismo internacional. Esto le valió a Wagner un largo exilio que tuvo como primer destino Zúrich (1850), donde en 1852 publicó uno de sus escritos más conocidos, *Das Kunstwerk der Zukunft* (*La obra de arte del futuro*). Lo había comenzado durante los tiempos de barricadas en la capital sajona, y en él condensó una serie de ideas que buscará llevar a cabo con la realización del Anillo.

En torno a la ideología de Wagner

Muy sintéticamente podemos decir que el escrito wagneriano señala una humanidad corrompida por el materialismo y la codicia del sistema capitalista, que en opinión del autor solo será rescatada por el arte; precisamente por una obra de arte total que aúne la música, la poesía y la acción dramática: esta no es otra que la “obra de arte del futuro”. Como único mensajero de esta transformación señala que dicha obra deberá ser llevada a cabo por el pueblo, se ve a sí mismo como quien dará el primer paso y es notoria la forma en la que cierto optimismo

asoma entre las agudas críticas. Si estaba dispuesto a ser un reformador tenía la obligación de ser optimista, aunque con el tiempo ese espíritu haya tomado un giro que lo llevó a que al final de *Götterdämmerung* (*El ocaso de los dioses*) la aniquilación de los dioses y de la humanidad deberá ser total. (Mucho se ha hablado sobre este final y sus posibles alternativas, hasta es probable que el mismo Wagner, de haber tenido tiempo y oportunidad, lo hubiese replanteado).

En resumen, el *Anillo* nace como consecuencia de las observaciones críticas hechas por Wagner a la sociedad de la era industrial dominada por la alta burguesía, en la que el capital es capaz de corromper la esencia humana hasta destruirla por completo. No le fueron ajenas las ideas de Bakunin y es muy probable que tampoco haya desconocido el pensamiento de Karl Marx, que podemos conjeturar con escaso margen de error que le llegara a través de su amigo Georg Herwegh. Este fue un hombre convencido de su ideología de izquierda, que acompañó mucho al compositor al momento de iniciar la escritura del texto que conformará la *Tetralogía*. Así se habrá impregnado de ideas mientras concebía los textos de *Siegfrieds Tod* (*La muerte de Sigfrido*) y *Der junge Siegfried* (*El joven Sigfrido*), las epopeyas que describen la plenitud, desgracia y muerte del héroe que, al igual que todos, será derrotado por el anatema del oro de los nibelungos.

Con el conocimiento de esto, ¿sería acertado pensar a Richard Wagner como un hombre de izquierda? La confusión nos hace ser prudentes y no nos decidimos a verlo de ese lado, aunque semejante crítica al capitalismo es difícil que provenga de otro sector. Pero por otra parte es habitual que la gente de izquierda vea en él a un artista de la derecha, que es desde donde comúnmente se le rinde devoción. Especial, estrecha y controvertida fue la relación de Wagner con su mecenas Luis II de Baviera y cuando a la inauguración Festspielhaus de Bayreuth acudieron reyes, emperadores y muchas personalidades de la nobleza, al igual que potentados, probablemente haya sido la primera vez en la historia que los soberanos iban hacia un artista y no a la inversa. Estos y tantos contemporáneos (salvo Bernard Shaw) no vieron sobre el escenario otra cosa que la representación de las antiguas leyendas y mitos nórdicos, y la poderosa música y el componente espectacular se impusieron por sobre todo. No se identificó a los capitalistas con los nibelungos, ni a los dioses con la clase política, ni al oro con el capital. Nadie pensó en el arte del futuro, en la redención, en la utopía socialista o en la crítica de la religión que subyace en *El anillo*. En 1881, Theodor Fontane hizo una lectura del texto conforme a su sociedad y vio en la obra dos proposiciones fundamen-

tales: "Primera: la culpa, el dolor y la muerte dependen de la codicia y del deseo incontrolado. Quien posea el áureo anillo de los nibelungos, lo tiene siempre sólo para la desgracia y la perdición. Segunda: los dioses están atados a los pactos por los que se rigen. El mismo cielo no puede romper los contratos. Cuando el hombre se desarrolla, caen los dioses; los únicos poderes universales son el espíritu libre y el amor". Estas palabras reflejan la lectura de la mayoría.

Algo no puede ser pasado por alto. Wagner es tan ambiguo y tan sujeto a polémica, su obra tan cargada de sentidos y su antisemitismo tan conocido, que hasta se lo vio como un fuerte antecedente del nazismo. Es desalentador que se haya persistido y se persista tanto en esa interpretación errónea, cuando que la culpa del Tercer Reich cae en realidad en hechos como que Alemania haya llegado tarde a un mundo en el cual las potencias ya habían trazado las fronteras, y definido a quiénes pertenecían ciertos territorios; o las consecuencias del Tratado de Versalles; o el hecho de que inicialmente capitales norteamericanos hayan financiado a Hitler, porque era el hombre fuerte dispuesto a detener el avance del comunismo. (Muchos se escandalizan con el título *El judaísmo en música*, uno de los escritos wagnerianos más conocidos, pero nada dicen o no saben del *Judío Internacional* de Henry Ford, libro publicado en 1920 y que sí tuvo influencia en la ideología nazi; en fin, la historia la cuentan los que vencen). ¿Era peligroso que Wagner exaltase la sangre y los valores germánicos, al punto de inspirar a los nazis? ¿La exaltación de la sangre y la nacionalidad no es algo común a todo romántico, más allá de su lugar de nacimiento? ¿Se puede creer que los nazis necesitaran a Wagner como inspirador de su delirio racial? Sería bueno pensar en las respuestas a estos interrogantes y si los nazis lo usaron y lo tergiversaron (como también usaron y tergiversaron a Nietzsche) con la complicidad de sus descendientes, no podemos culparlo. Tratemos de alejarnos del prejuicio de que un artista fue responsable de uno de los genocidios más atroces de la historia. A pesar de su antisemitismo, sentimiento que compartía con miles y miles de contemporáneos y con hombres de todas las épocas. De ahí a lo que conocemos, la distancia es muy grande.

Retomemos lo anterior y cerremos este párrafo. A pesar de formular algunas ideas que cuestionaban al *establishment*, Wagner nunca cantó *La internacional* con el puño en alto y por más que haya adoptado una postura de izquierda muy a su manera, no puede ser rotulado ni de comunista ni de anarquista: en una sociedad dominada por ese tipo de ideologías, su fidelidad a su misión individual no habría compatibilizado. Fue un librepensador que solamente estaba a favor suyo,

como todo artista comprometido con su obra. Pero ninguno despertó tantas discusiones y polémicas, ni tantos rechazos paralelos a tantas adhesiones incondicionales, ni teorizó y escribió páginas y páginas acerca de sus convicciones como él. Consecuencia última de un Romanticismo que lo tuvo por una de sus más perfectas expresiones, solo permaneció inamovible del lado de su arte y quienes lo acompañaron en determinados momentos de su vida, podían hacerle aportes de diferente naturaleza pero jamás desviarlo de su camino. Imaginemos si hubiese invitado a su amigo Bakunin a la inauguración del Festspielhaus y estreno de la *Tetralogía*: no es difícil pensar en un gran escándalo. Claro que jamás hubiese tenido lugar porque Bakunin acababa de morir en Berna poco antes de ese día de agosto de 1876, y de haber vivido es improbable que Wagner lo mezclara con aquellos aristócratas y burgueses de Europa y América, que tarde o temprano serían los sponsors de su Festival. En cuanto a la ideología expresada en sus dramas connotadamente, para el orden establecido era bastante indiscutible y por lo tanto inofensiva. Debe su grandeza y trascendencia nada más que a su música, aunque le haya sido insuficiente para transformar a la sociedad mediante una revolución.

La forja del proyecto

La génesis del *Anillo* se remonta a 1848, cuando Wagner esbozó el texto conocido como *Siegfrieds Tod* (*La muerte de Siegfried*). Ante la necesidad de poner en escena todo lo que antecedió a la muerte del héroe, tres años más tarde y ya en el exilio en Suiza procedió con *Der junge Siegfried* (*El joven Siegfried*). Alentado en su proceso creador por Franz Liszt, y con ambos manuscritos sobre su mesa de trabajo, sintió nuevamente que faltaban muchas cosas precedentes que contar y se

EN EL SALÓN VIP DE BUENOS AIRES LÍRICA

MAMIA

Soldado de la Independencia 1177
Tel.: 4773 8986 - Fax: 4771 6661
E-mail: mamia@house.com.ar - www.mamia.com.ar

dirigió a los orígenes del mito de su héroe. Así fue el nacimiento del proyecto que definitivamente consistió en tres jornadas con un prólogo, basados en la epopeya medieval alemana *Das Nibelungenlied* (*El cantar de los nibelungos*) y en las eddas escandinavas, fuente principal de toda la mitología nórdica y escritas en Noruega e Islandia durante la era vikinga: valiéndose de lo tradicional, reunió antiguos elementos procedentes de fuentes diversas para forjar un mito nuevo.

Para noviembre de 1851 y según el plan trazado, ya estaban terminados los bocetos en prosa de *Das Rheingold* (*El oro del Rin*) y *Die Walküre* (*La valquiria*). Wagner escribió a Liszt: “Yo tenía que dar cuenta de todo mi mito, según su significado más profundo y amplio, con la precisión artística más grande, para llegar a ser plenamente comprendido; no debe subsistir en él nada que haya de ser complementado por el pensamiento, por la reflexión: todo individuo dotado de un sentimiento natural tiene que poder entender el conjunto por medio de sus órganos de percepción estéticos, porque sólo entonces podrá hacerlo suyo exactamente hasta el menor detalle” (Dellin, op. cit., p. 279).

El trabajo avanzaba y para julio de 1852 estaba lista la primera versión del libreto de *Die Walküre*. Este ir en un sentido inverso dio lugar a

su vez a una revisión de los Siegfrieds, y mucho más tarde, hacia 1856, las dos últimas partes del *Anillo* pasaron a llamarse definitivamente *Siegfried* y *Götterdämmerung* (*El ocaso de los dioses*); el nombre de esta última refleja el espíritu pesimista según el cual los dioses perecen aniquilados, contrariamente a la versión anterior en la que eran redimidos. A finales de ese año de 1852 el texto completo del *Anillo* estaba concluido, y Wagner lo leyó a lo largo de dos jornadas ante la familia Wille, en Mariafeld, acompañado por su amigo Herwegh. Puede decirse que fue el primer contacto del público con la obra.

La creación del *Anillo* estuvo acompañada por la decisión de Wagner de romper relación con el público y el teatro de su tiempo, y por el pensamiento de no ofrecerlo hasta que se hubiera operado un cambio radical en la sociedad producto de una revolución. Así se expresó: “Sólo la revolución puede proveerme de los artistas y del público que necesito, la revolución próxima tendrá que poner fin necesariamente a toda nuestra administración teatral: tiene que derrumbarse y se derrumbará, esto es indefectible. Entre las ruinas reclamaré lo que necesito y entonces hallaré lo que me hace falta. Después levantaré un teatro frente al Rin e invitaré a una gran fiesta dramática: tras un año de preparación representaré luego toda mi obra en el transcurso de cuatro jornadas. Con ella daré a conocer a los hombres de la revolución el significado de esa revolución, según su sentido más noble. Este público me comprenderá, el actual no puede hacerlo” (Dellin, op. cit., p. 279). La revolución no tuvo lugar y el público de los primeros ciclos lo defraudó, pero consiguió lo que ningún otro compositor en toda la historia: tener su teatro propio capaz de responder a sus exigencias.

La composición de la música del *Anillo* se inició el 1° de noviembre de 1853, no en el sentido inverso en el cual se escribieron los textos, sino en el orden que seguirían las partes a lo largo de su representación. Finalizados *Das Rheingold* y *Die Walküre*, la labor se interrumpió hacia 1857 luego de haber finalizado el segundo acto de *Siegfried*. Siguió un período de descanso de doce años, en los que llegaron *Tristan und Isolde* y *Die Meistersinger von Nürnberg*. En 1869 Wagner retomó el proyecto y para fines de ese año *Götterdämmerung* ya estaba finalizada.

Por gran insistencia de Luis II de Baviera y a pesar de la disconformidad del compositor, *Das Rheingold* y *Die Walküre* se ofrecieron en el Teatro de la Corte de Munich en 1869 y 1870 respectivamente. Recién 6 años más tarde llegaron al público como prólogo y primera jornada de la *Tetralogía* en su versión integral, en el Teatro de los Festivales de Bayreuth.



**BUENOS AIRES
L Í R I C A**

INFORMA

“Ópera en el IUNA”

El Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo” del IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte) dictará por sexto año consecutivo el curso “Ópera en el IUNA”, a cargo del Prof. Edgardo Cianciaroso. Las clases se dictarán en la sede del Conservatorio Beethoven, Av. Santa Fé 1452.

Los abonados de BUENOS AIRES LIRICA reciben el beneficio exclusivo de una tarifa especial. Para poder obtenerlo, deberán presentar sus credenciales al momento de concretar el pago.

La inscripción deberán realizarla vía e-mail y queda sujeta a confirmación: musicales.extension@iuna.edu.ar enviando nombre, apellido, DNI y número de teléfono. Las vacantes son limitadas, no se pueden reservar y son intransferibles.

Preparativos para el estreno: Bayreuth

Cuando el 9 de mayo de 1876 la partitura de *Götterdämmerung* terminaba de imprimirse en la editorial Schott de Maguncia, se apersonaba en Bayreuth Richard Fricke, maestro de ballet y director de escena ayudante en el teatro de Dessau. Con su llegada comenzaban los ensayos y en realidad venía a cumplir un rol de asistente de régie, porque el verdadero puestista del *Anillo*, que con su estreno inauguraría el teatro de los Festivales de Bayreuth, no fue otro que el mismo Wagner.

Qué no sucedió durante ese período accidentado, con un error tras otro que era corregido en medio de los climas y furias más atronadores, con cambios de ideas, marchas y contramarchas producto de que se estaba preparando un espectáculo jamás visto y de características únicas. Entre los contratiempos se recuerda que el cuello del dragón Fafner, que fue expedido desde Londres, jamás llegó a destino: es probable que por error haya ido a parar a Beirut (no sería raro: ¿acaso cuando llamaron a Patrice Chéreau para montar la *Tetralogía* en su centenario, él, que desconocía el mundo de Wagner, no se alarmó al creer que lo invitaban a trabajar en la capital libanesa, asolada por una guerra civil?).

No era nada fácil para Fricke interpretar los deseos de Wagner, que un día pedía una cosa y al día siguiente otra, a la par que los altos costos de los ensayos ponían a las finanzas en estado muy crítico. Mientras el incansable maestro daba indicaciones sobre el escenario, su apéndice en el podio era Hans Richter, que a menudo sufría de inseguridad con respecto a los *tempi*. Entre un sinnúmero de novedades Wagner exigió, con la pasión que lo caracterizaba, que los intérpretes de Siegmund y Sieglinde se besaran con fuerza y convicción, cosa nada frecuente en la ópera. Las complicadas tramoyas para los efectos especiales como la instalación natatoria que debía servir a las tres ondinas, se presentaba arriesgada y llegó a aterrorizar a Lili Lehmann (Woglinde). Es que cada una de ellas debía estar montada en lo alto de un carro que, guiado por tramoyistas, las separaba notablemente del suelo mientras cantaban con el abdomen apoyado sobre un soporte. (A pesar de los problemas y la resistencia de las artistas, el eco que causó en el público fue muy positivo.) Todo transcurrió en medio de los gritos del compositor, que hacía objeto de su furia a Felix Mottl, su asistente, reprendía fuertemente a los cantantes austríacos por su pronunciación del alemán, y así como era víctima de un ataque de ira podía pasar a las bromas. Entre el 24 y el 26 de julio,

Nietzsche asistió a los ensayos de *Götterdämmerung*. Con la salud muy deteriorada no la pasó nada bien: entre la oscuridad, debió soportar largas y sofocantes horas en las que la corrección de los errores prolongaba la extenuante jornada.

El ensayo general del *Anillo del nibelungo* se llevó a cabo entre el 6 y el 9 de agosto. Una vez transcurrido y a 28 años de los primeros esbozos del texto, el momento del estreno era inminente.

Se estrena *El anillo*

Debido a la inauguración del Festival de Bayreuth, una tranquila localidad de la Alta Franconia en Baviera, la sencilla vida se vio trastornada por la enorme afluencia de visitantes. Ni los albergues ni los restaurantes daban abasto y la inevitable ineficiencia no impidió que los fabricantes de souvenirs aprovecharan la ocasión: medallitas que evocaban a los nibelungos y corbatas “a lo Wagner” se vendían a los interesados. El terrible calor no ayudaba a sobrellevar los contratiempos y el 12 de agosto de 1876, todo se mostraba listo para el comienzo de una era nueva.

El Festspielhaus, rojizo y erguido sobre las colinas verdes, estaba repleto y entre los ilustres huéspedes se contaron el Kaiser Guillermo I de Alemania, Dom Pedro II de Brasil y el Rey de Württemberg. (Luis II de Baviera concurrió a los ensayos generales pero como no quería ser visto por sus pares, no fue al estreno y recién se apersonó para el tercer ciclo.) Franz Liszt, Camille Saint-Saëns, Anton Bruckner y Piotr Tchaikovsky se contaron entre los músicos, además de otras celebridades del arte, la política y la nobleza. Ese mismo día terminó de instalarse la iluminación a gas y como no podía ser regulada, a las 18.30 se apagó de golpe y el recinto quedó en la más compacta oscuridad.

Bajo la dirección de Hans Richter, los intérpretes principales del primer *Anillo* de la historia fueron Franz Betz (Wotan), Amalie Materna (Brünnhilde), Georg Unger (Siegfried), Albert Niemann (Siegmund), Josefine Scheffsky (Sieglinde), Karl Hill (Alberich), Karl Schlosser (Mime), Gustav Siehr (Hagen), Friederike Grün (Fricka) y Louise Jadie (Erda). Parte por parte, intentaremos sintetizar qué pasó a lo largo de esas cuatro jornadas.

12 de agosto: *Das Rheingold*. Consta que durante el prólogo a la *Tetralogía* y las jornadas siguientes, sucedieron errores técnicos que no tuvieron lugar durante los ensayos generales. Estos empañaron la marcha de la superproducción y las mutaciones escénicas fueron

críticas, al punto que por una falla de coordinación quedó descubierta ante el público la pared trasera del escenario con los técnicos en ropas de trabajo. Pero a pesar de esto, al finalizar la función el público ovacionó el espectáculo y durante más de media hora llamó a Wagner al proscenio, pero no apareció: estaba fuera de sí y solo se calmó cuando Dom Pedro II lo visitó por la noche en Wahnfried (su hogar). Más tarde y en nombre de la "religión wagneriana" se demolió con encarnizamiento al testigo Paul Lindau, por haber expresado la verdad sobre esas cuatro jornadas en *Nüchterne Briefen aus Bayreuth (Cartas objetivas desde Bayreuth)*. Es interesante su conclusión de que en la primera noche los wagnerianos no se mostraron tan satisfechos como hubiesen deseado, mientras que los detractores no se sintieron tan decepcionados.

13 de agosto: *Die Walküre*. Para la mayoría del auditorio los actos fueron largos y observó Lindau: "Wagner dice todo lo que tiene en el corazón, y, si no me engaño, a veces algo más". Otra vez el problema estuvo en lo visual y el dispositivo escénico inicialmente se mostró pobre. La prensa hizo su ataque, que se reflejó en la merma de público para los dos ciclos siguientes y en el aumento del déficit económi-

co. Pero Lindau no deja de reflejar su entusiasmo al comienzo del tercer acto, la "cabalgata de las valquirias", donde la música, ayudada por la linterna mágica para la proyección de las guerreras hijas de Wotan, que cabalgaban entre las nubes, produjo un efecto que desató una ovación enorme.

16 de agosto: *Siegfried*. Por enfermedad del barítono Franz Betz, el ciclo fue interrumpido y retomado algunos días más tarde. Arrebatado por el entusiasmo, Lindau escribió: "Es indescriptible lo que Wagner ha pretendido y conseguido hacer aquí con la orquesta (...). En verdad esta es el único ejecutor de la acción, el verdadero héroe. Acciona el fuelle jadeante y hace saltar las chispas de la fragua. Funde, cuela, martillea y lima... Lo hace todo. En un desarrollo menos genial sería puerilidad; tal como lo hace Wagner es grandioso. ¡Es prodigioso! La escena de la forja posee una autenticidad digna de total admiración. No menos importante resulta la orquesta en el segundo acto. Por todo este acto muy largo corre un murmullo, un suspiro y un dolor inconcretos que hacen del todo algo emocionante."

En el segundo acto el dragón Fafner acaparó tanta atención, que a manera de una atracción de feria hizo olvidar a los presentes la música

DISPOSICIONES GENERALES

Puntualidad Buenos Aires Lírica inicia puntualmente sus funciones. Por ese motivo las puertas se cierran a la hora programada. Quienes lleguen con demora deberán esperar un cambio de escena conveniente para entrar en la sala.

Niños Los espectáculos de ópera no son apropiados para niños pequeños. En resguardo del interés del público, Buenos Aires Lírica se reserva el derecho de solicitar el retiro de niños si causaran inconvenientes.

Grabación, Filmación y Fotografía No está permitida la grabación, filmación ni la fotografía de los espectáculos.

Ruidos molestos Los teléfonos, beepers y alarmas de cualquier tipo deben apagarse antes de comenzar la función.

Alimentos y bebidas En consideración a los artistas y al público que desea disfrutar sin molestias del espectáculo, Buenos Aires Lírica ruega no se consuman alimentos ni bebidas en el interior de la sala durante el desarrollo de las funciones.

Fuerza mayor Buenos Aires Lírica se reserva el derecho de modificar fechas, repertorios y elencos por razones de fuerza mayor.

BAL BUENOS AIRES
LÍRICA
LA *experiencia* DE LA ÓPERA

PRESENTA

CILEA
**ADRIANA
LECOUVREUR**
JUNIO 6, 8, 10, 12 Y 14

Dirección musical **Carlos Vieu**

Puesta en escena **Crystal Manich**

Con **Virginia Wagner, Eric Herrero, Adriana Mastrángelo,
Omar Carrión, Sergio Spina y elenco**

En el **Teatro Avenida**

y el texto. Nadie había visto jamás cosa semejante sobre las tablas. Y Lindau concluye así: “quienquiera que abandonara ayer el Festspielhaus llevaba consigo el profundo convencimiento de que aquí le había sido ofrecida la más grandiosa obra de un artista grandioso”.

17 de agosto: *Götterdämmerung*. Al subir a escena la última jornada del *Anillo* sucedieron nuevos imprevistos con las tramoyas, que sobre el final impidieron el derrumbe del palacio de los guibichungos. Estos tropiezos no ayudaron a contrarrestar la opinión general, que sostuvo que la obra era demasiado larga y repetitiva. Lindau no se entusiasmó como durante la jornada anterior, hasta que ese entusiasmo renació cerca del final: “La muerte de Siegfried es un cuadro dramáticamente al estilo más grandioso, grandioso en la concepción e igualmente tan grandioso en el desarrollo. Así muere un héroe, así ha de ser llorado, así ha de dársele sepultura. Si Wagner no hubiera creado otra cosa que esta poderosa imagen, ella sola le daría ya derecho a contarse entre los grandes artistas de todos los tiempos” (esta y las otras citas pertenecen a Dellin, op. cit., pp. 583 a 586).

Al final de la representación, Wagner sintió el frío de una incompreensión general. Fue duro con los artistas y con el público, hasta que inmediatamente decidió disculparse.

Las opiniones de la crítica fueron en general hostiles y entre las más constructivas rescatamos dos. Una proviene de Eduard Hanslick, su antiguo enemigo, que le reconoció su grandeza y al mismo tiempo se preguntó si el objetivo de un compositor debía ser escribir música para una “serie de tramoyas mágicas”. Wilhelm Mohr opinó que aún cuando los efectos especiales hubieran fracasado reiteradamente, Wagner había ganado la batalla por su obra de arte y no por sus ideas escénicas. Estas y las opiniones de Lindau fueron las más favorables, acaso las únicas reflejadas por la prensa. En realidad, todos presenciaron un nuevo tipo de espectáculo que a la mayoría le resultaba difícil comprender; para colmo, los problemas jugaron en contra. La puesta en escena de un drama musical, u ópera, debía recorrer nuevos caminos acordes a los nuevos tiempos. No se trataba de poner música a “tramoyas mágicas”, sino de que los efectos acompañasen aquello que se desprendía del drama. La melodía expresada por el entramado orquestal debía llevar al espectador los más profundos sentimientos de los personajes, con lo cual la acción en el sentido convencional era reiteradamente transportada a un segundo plano. El dispositivo visual, con la ayuda de nuevas tecnologías, debía ser espectacular: a su manera y aún al costo de las fallas, Wagner se anticipaba al cine.

Después del estreno

Entre el 20 y el 23 de agosto tuvo lugar el segundo ciclo de representaciones. El entusiasmado Angelo Neumann intentó sin éxito llevar la *Tetralogía* a Leipzig, porque Wagner aún no consentía que se diera fuera de Bayreuth. Pensaba darla nuevamente al año siguiente (lo que no sucedió) previo unos cuantos retoques y ajustes por considerarla imperfecta. Aún así el triunfo fue grande y pese a todas las cosas que no funcionaron y las incompreensiones, el público aplaudió la llegada de esa novedad que se presentaba al mundo para perdurar. La escritura de la *Tetralogía* y la construcción y puesta en marcha de Bayreuth representan el más gigantesco esfuerzo individual realizado por un músico, al extremo que permite pensar si su triunfo no fue en realidad una victoria pírrica. A diez días de terminado el primer festival, Cosima observó que su marido estaba muy triste y con deseos manifiestos de morir. Más tarde, en noviembre, él mismo le contó a ella que su sentimiento dominante a lo largo del tercer y último ciclo se expresaba en las palabras “nunca más, nunca más”.

Una reposición en 1877 era imposible por el negativo saldo financiero de lo realizado, y Wagner se decepcionó profundamente. No poder volver a representar su obra con la revisión que él consideraba necesaria, hizo decirle a Cosima en 1878 que “todo fue falso”. Su sensación de vacío emocional debió haber sido muy dura y nos preguntamos: de haber sentido completamente logrado su objetivo ¿habría alcanzado un estado de satisfacción plena? Sentir que la obra está completamente acabada implica que no hay más nada que decir, no tener más esfuerzos ni búsquedas por realizar, y no debe existir cosa más desoladora para un creador que haber alcanzado la meta. Wagner nos demuestra que un logro tal no es posible y que esa meta no está en ninguna parte. El segundo Festival de Bayreuth recién tuvo lugar en 1882 con el estreno de *Parsifal*, su última creación.

* * *

A pesar de que no todo fue como Wagner deseó, y de las incompreensiones, a partir de ese momento emergió una nueva especie de wagnerianos, que a manera de secta y cada vez que tuvo ocasión hizo su peregrinaje a Bayreuth (durante los largos primeros decenios los festivales no se sucedieron anualmente y fueron muy difíciles de financiar). Fomentado por su viuda Cosima y sus descendientes, a la muerte de su inspirador se construyó un ferviente wagnerianismo. El

ocultamiento sistemático de los aspectos negativos del primer festival, lo mismo que la ceguera y la intolerancia hacia todo lo que no adhiriese a su credo, fueron lo más corriente. Muchos contemporáneos advirtieron que Bayreuth no solo era un lugar donde se producía arte, sino algo así como la meca de una especie de religión elitista y servil hacia todo lo que tuviera que ver con Wagner. Se comenzó a hacer del anquilosamiento un culto que, de haber vivido, el compositor no habría aprobado: siempre fue tras lo nuevo, lo dúctil y revolucionario en pos de las transformaciones. Y aquellos wagnerianos de la religión de Bayreuth no querían transformar nada.

Si desde los tiempos de *Siegfrieds* Tod Wagner tuvo en mente una aniquilación final, que luego de haber hilvanado los pasos que llevaron a ella decidió hacer sucumbir a los mismos dioses, encontramos un mensaje. Si el destino de la humanidad es transitar su historia por su lado más negativo (permítaseme esta paráfrasis hegeliana), el ocaso definitivo de la especie es tan inevitable como el hecho de ser pesimistas. Pero gracias al testimonio del arte, alguien alguna vez entenderá que en el hombre no todo fue destrucción. Más allá de los aspectos discutibles y contradictorios de su creador, tan humano, el arte wagneriano nos rescata. ■

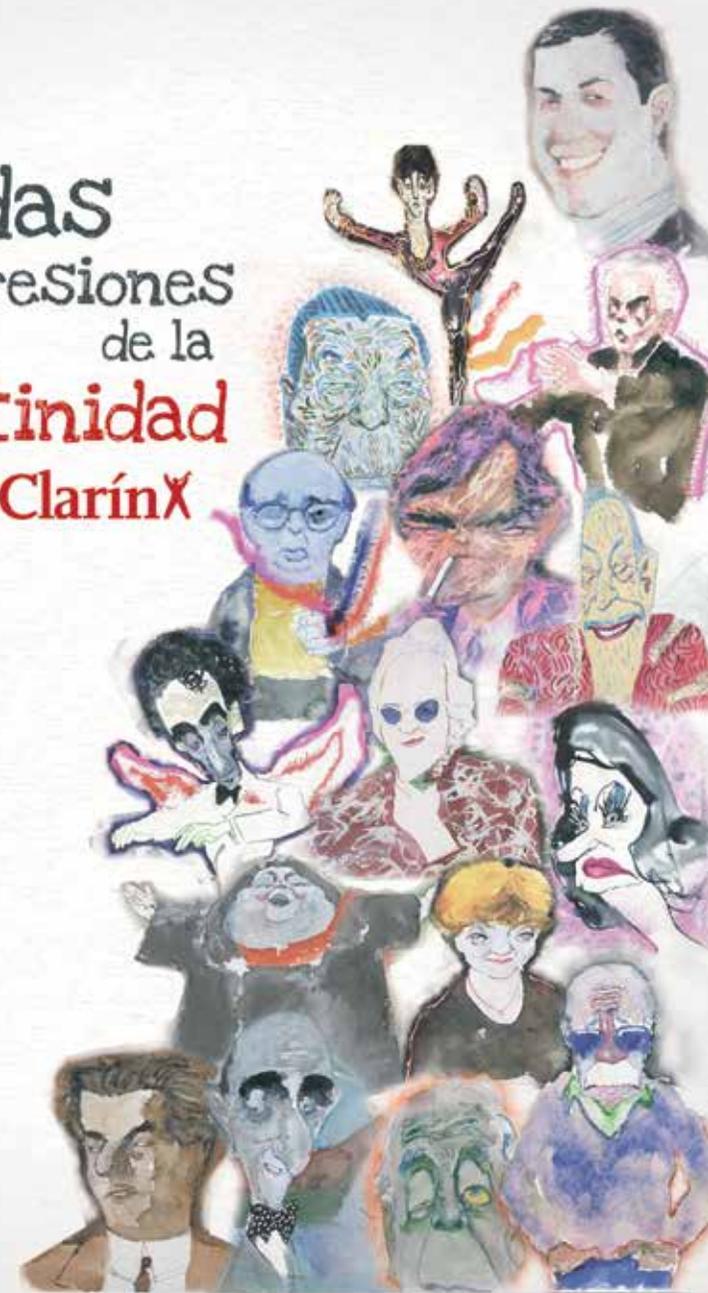


HOY ES FUTURO

www.dowargentina.com.ar

Dow
Dow Argentina

Todas
las expresiones
de la
argentinidad
están en **ClarínX**



Ilustraciones de Hermenegildo Sábat publicadas en Clarín.

ClarínX

La argentinidad es una expresión que se imprime a diario.

Tannhäuser

El autor sitúa la acción en Turingia, en el siglo XIII

Acto II: Sala en el castillo de Wartburg, donde tendrá lugar el certamen de canto.

Elisabeth saluda al recinto donde tantas veces los *Minnesinger* (caballeros cantores) compitieron con sus canciones y su poesía. Una nueva competencia está por comenzar y la Elisabeth se muestra exultante: sabe que su caballero Tannhäuser será parte del torneo.

Acto III: El valle de Hörselberge, cerca del Wartburg

El *Minnesänger* Wolfram von Eschenbach, que ama a Elisabeth en silencio, observa cómo ésta le reza a la virgen. Ella sufre por Tannhäuser, que tras el certamen peregrinó a Roma para obtener el perdón del papa por su exaltación del amor carnal. Llega un grupo de peregrinos pero no ve a su amado entre ellos. Se resigna a morir y eleva una plegaria a la virgen. Comienza a caer la noche y cuando Elisabeth se marcha, Wolfram toma su arpa y canta una canción al lucero vespertino para que la acompañe en su ascenso al cielo.

Der Ring des Nibelungen

El autor sitúa la acción en los tiempos míticos de la civilización germana.

(El orden de la siguiente síntesis no responde al establecido para el concierto, sino al planteado por el autor en el desarrollo de la obra.)

Die Walküre

Acto III: En lo alto de una montaña

Brünnhilde, la valquiria, ha desobedecido a su padre el dios Wotan: en el combate favoreció a Siegmund en lugar de Hunding, cuya mujer, Sieglinde, le fue arrebatada por aquel (en realidad Siegmund y Sieglinde son hermanos gemelos e hijos de Wotan). Favorecer a Siegmund también habría sido la voluntad del dios, pero presionado por su esposa Fricka y forzado por sus propios pactos, debe castigar a la valquiria rebelde. La despoja de sus poderes divinos, la adormece con un beso en la frente, la deposita sobre una roca e invoca a Loge, que traza a su alrededor un círculo de fuego. Brünnhilde dormirá si es necesario hasta el fin de los tiempos, a menos que la

ESTE ES EL LUGAR PARA TU PROXIMO EVENTO, NO IMPORTA LA HORA. | THIS IS THE PLACE FOR YOUR NEXT EVENT, TIME IS YOUR CHOICE.

DE DÍA | AT NIGHT

IDEAL

THE AMERICAN CLUB OF BUENOS AIRES

LANZAMIENTOS - FIESTAS - EVENTOS SOCIALES & CORPORATIVOS - DESAYUNOS & ALMUERZOS DE TRABAJO / OPENINGS & PRESENTATIONS - PARTIES - SOCIAL & CORPORATE EVENTS - BUSINESS BREAKFASTS AND LUNCHEES

Viamonte 1133 10º piso, frente al Teatro Colón - clubamericanoeventos@tmsw.com

한국문화원
CENTRO CULTURAL COREANO
Embajada de la Republica de Corea

Minsoo Sohn

BACH: Variaciones Goldberg
BRAHMS: Variaciones Händel

Teatro Colón

Mayo 19

www.teatrocolon.org.ar

Festivales Musicales
DE BUENOS AIRES

despierte un héroe que desconozca el miedo. Por último el dios sentencia: "¡Aquel que tema a la punta de mi lanza, jamás atravesie el fuego!". Años más tarde el héroe temerario que rescatará a Brünnhilde será Siegfried, el hijo de Siegmund y Sieglinde.

El ocaso de los dioses

Los tres fragmentos orquestales de este concierto pertenecen al prólogo y al acto tercero del drama y describen lo siguiente: Brünnhilde, ahora mujer, y Siegfried, el héroe temerario que rompió la lanza de Wotan, atravesó el fuego y sacó a la valquiria de su largo sueño, despiertan exultantes con los primeros rayos del alba. Se aman y miran hacia el porvenir. Siegfried se despide de su amada y emprende su viaje por el Rin rumbo al palacio de los guibichungos. Allí lo esperan Gunther y Hagen, tenebroso personaje que codicia el anillo de oro forjado por el nibelungo Alberich, que está en poder del héroe. Hagen, hijo de Alberich y una guibichunga, terminará asesinando a Siegfried pero nunca poseerá el anillo. Una de las páginas wagnerianas más sobrecogedoras acompaña la muerte del héroe. ■



Presentando la entrada del teatro o la credencial de abonado, obtendrá un 15% de descuento en nuestro Restaurant Internacional declarado Bar Notable.

Promoción
★ 15% ★
Descuento

Av. de Mayo 1152 (C1085ABO)
Tel: 4383-5000 al 5009
www.castelarahotel.com.ar



CASTELAR
HOTEL & SPA

MULTILED PANTALLAS LED

MÁS DE 300 PANTALLAS
INSTALADAS EN
ARGENTINA, CHILE,
PARAGUAY Y URUGUAY



16 AÑOS FABRICANDO CALIDAD

Turneros • Turno-Caja

Relojes Hora y Temperatura

Letreros Electrónicos Programables

Salta 285 • Buenos Aires • Tel: 4373-9500

ventas@multiled.com.ar • www.multiled.com.ar



Pedro-Pablo Prudencio
Director musical

Director de orquesta chileno, recibió de su padre sus primeras clases de piano. Ha completado sus estudios como director de coro y orquesta en la "Hochschule für Musik und Theater Hannover" en Alemania. Al finalizar sus estudios ha sido contratado por el renombrado director de coro Johannes Mikkelsen, como su asistente en la ópera de Hannover. Después se mudó a Chile, donde vive actualmente. Es invitado regularmente por las más importantes orquestas del país y del exterior. En 2012 fue premiado por el Círculo de Críticos de Arte por su labor como director en tres producciones líricas (*El rapto en el serrallo*, en el Teatro del Lago de Frutillar; *Tosca* y *Aida* en el Teatro Municipal de Santiago). Ha trabajado con la Orquesta Filarmónica de Santiago, Orquesta Sinfónica de Chile, Orquesta de Cámara de Chile, Orquesta Estable del Teatro Argentino de La Plata y la Orquesta de Cámara de la Universidad Austral, entre otras. También ha trabajado con renombrados artistas como Nadja Michael, Georg Nigl, Mariana Pizzolato, Pietro Spagnoli, Leo Nucci, Carlo Guelfi, Thomas Moser, Susan Bullock, Cornelius Meister, y con su hermana la soprano Francisca Prudencio. Forman parte de su repertorio las óperas *Aida*, *Attila*, *La traviata*, *Lucrezia Borgia*, *El elixir de amor*, *Carmen*, *Tosca*, *La flauta mágica*, *El rapto en el serrallo*, título que tuvo a su cargo en la temporada 2012 de BAL, y *Don Giovanni* entre otras, así como varios ballets y un vasto repertorio sinfónico.



Carla Filipic Holm
Soprano

Cursó la carrera de canto en el IUNA con Marta Blanco y es egresada del ISA del Teatro Colón. Ganó entre otros el Premio Clarín "Revelación Música Clásica 2004", el 1° Premio de canto de la VIII Bienal Juvenil Shell-Festivales Musicales 2005 y en 2010 obtuvo el premio "Mejor cantante argentina" otorgado por la Asociación de críticos musicales. Fue becaria del Fondo Nacional de las Artes, y de la Fundación Bertelsmann para sus *masterclasses* 2006 en Güttersloh. Entre 2007 y 2009 se perfeccionó y especializó en repertorio alemán con Siegfried Jerusalem (Nürnberg, Alemania) gracias a la Beca María Marta Sanchez Elía de Núñez.

Ha dado numerosos recitales de música de cámara, oratorios y sinfónicos corales bajo la dirección de renombrados directores. Debutó en el Teatro Colón como Fiordiligi, seguida de *Mefistófeles* (Margarita), y repertorio sinfónico. Cantó para Juventus *Lyrca Così fan tutte* y *The rape of Lucrecia*. Para Buenos Aires Lírica interpretó los principales roles de su cuerda en *Don Giovanni* (Donna Anna), *La clemenza di Tito*, *Agrippina*, *Ariadna en Naxos* (Echo), *Der Freischütz*, *El Cónsul*, *Fidelio* y *Evgeny Onegin*. En el Teatro Argentino de La Plata asumió su primer papel verdiano, Elisabeth de Valois en *Don Carlos* (2011). En Europa ha participado en numerosos conciertos e interpretado Donna Elvira (*Don Giovanni*) y Elettra (*Idomeneo*).

Nuestro desafío

es llevar todos los días a más gente la energía necesaria a precios adecuados. Eso nos obliga a inventar y desarrollar soluciones que concilien las necesidades de hoy con las necesidades de mañana. Para lograrlo, el Grupo Total ha adoptado una política de Desarrollo Sostenible que apunta a optimizar el uso de las reservas, mejorar la seguridad y el medio ambiente en nuestras operaciones así como la calidad de nuestros productos, estudiar el uso de energías alternativas y ayudar a desarrollarse a las comunidades en donde operamos.

Para todo ello nuestra energía es inagotable.

www.total.com

TOTAL

Total Austral, más de 30 años en Argentina

El genio se compone del 2% de talento y 98% de perseverante aplicación.

Ludwig van Beethoven (1770-1827).

ExxonMobil dedica toda su pasión y compromiso a la búsqueda constante de la energía que el país necesita.

ExxonMobil Exploration Argentina S.R.L.

ExxonMobil



Hernán Iturralde
Bajo barítono

Su debut europeo tuvo lugar con la *Pequeña misa solemne*, dirigido por H. Rilling. Integró las óperas de Giessen, Leipzig y Stuttgart, esta última elegida por cuatro temporadas consecutivas (1999 -2002) como "Teatro de ópera del año" por la crítica germanoparlante. Intervino en numerosas producciones dentro de los repertorios alemán e italiano, en las que asumió roles protagónicos en óperas de Verdi y Wagner, entre otros. Trabajó con los directores D. Runnicles, H. Rilling, L. Zagrosek y M. Viotti, y con los régisseurs H. Neuenfels, N. Brieger, N. Muni, P. Konwitschny y M. Hampe, entre otros. Recibió el Primer Premio en el Concurso Luciano Pavarotti y el Primer Premio en el concurso de la Freundeskreis der Musikhochschule Karlsruhe. Sus grabaciones comprenden *La pasión según San Mateo*, *la Creación*, *el Requiem de Penderecki*, *Il vero omaggio* y *Götterdämmerung*. Ha cantado en Munich, Zurich, San Francisco, Filadelfia, Cincinnati, Opéra Comique de París, Festival de Bregenz y Castillo Esterhazy en Austria, Islas Canarias, Río de Janeiro, Teatro Municipal de Santiago de Chile, Teatro Real de Madrid, etc. En 2009 fue distinguido por la Fundación Konex como uno de los cinco mejores cantantes masculinos de la Argentina de la última década.

Cree, en general, que los cantantes se toman demasiado en serio todo lo relacionado con su profesión. Además de cantar música académica ha intentado incursionar en el campo de la música popular con resultados bastante polémicos.



Momentos de Burbujas

SANTA JULIA

EXTRA BRUT