

DON GIOVANNI

Páginas 2-3	Ficha artística
Página 4	Personales
Páginas 4-6	Argumento
Páginas 7-9	<<La carrera del libertino>>
Páginas 10-12	Entrevista a Alejo Pérez
Páginas 13-16	Biografías principales

DON GIOVANNI*Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni***Wolfgang Amadé Mozart (1756-1791)***Dramma giocoso* en dos actosLibreto de **Lorenzo Da Ponte****Nueva producción del Teatro Real****Coproducción con el Festival Aix-en-Provence,
el Teatro Bolshoi de Moscú y
la Canadian Opera Company de Toronto****Ficha artística**

Director musical	Alejo Pérez
Director de escena, escenógrafo y figurinista	Dmitri Tcherniakov
Cofigurinista	Elena Zaytseva
Iluminador	Gleb Filshinsky
Director del coro	Andrés Máspero
Asistente del director musical	Vicente Alberola
Asistente del director de escena	Thorsten Cölle
Asistente del escenógrafo	Ekaterina Mochenova
Maestros repetidores	Riccardo Bini, Mack Sawyer

Reparto

Don Giovanni	Russell Braun
El Comendador	Anatoli Kotscherga
Donna Anna	Christine Schäfer
Don Ottavio	Paul Groves
Donna Elvira	Ainhoa Arteta
Leporello	Kyle Ketelsen
Masetto	David Bižić
Zerlina	Mojca Erdmann

Don Giovanni

Continuo

Fortepiano **Eugène Michelangeli**

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

(Coro Intermezzo y Orquesta Sinfónica de Madrid)

Edición

Don Giovanni ossia Il dissoluto punito,
de W. A. Mozart, L. Da Ponte
Bärenreiter (Kassel)

Duración aproximada

Acto I: 1 hora y 35 min.

Pausa de 25 min.

Acto II: 1 hora y 30 min.

Fechas

3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24 de abril de 2013

19.00 horas; domingos, 18.00 horas

Retransmisión

La función del 18 de abril será transmitida en directo por Radio Clásica, de Radio Nacional de España

PERSONAJES

El Comendador**Donna Anna**

Hija del Comendador

Don Ottavio

Nuevo novio de Donna Anna

Zerlina

Hija del primer matrimonio de Donna Anna

Masetto

Novio de Zerlina

Donna Elvira

Prima de Donna Anna

Don Giovanni

Marido de Donna Elvira

Leporello

Joven pariente del Comendador, que vive en su casa

La acción tiene lugar en la casa del Comendador

ARGUMENTO

Primer acto

Leporello, el criado fiel de todas las locuras de Don Giovanni, es testigo de un escándalo nocturno en la casa del Comendador. Donna Anna alerta a toda la familia y trata de detener a un intruso a quien le gustaría salir de la casa sin ser visto. Este intruso es Don Giovanni. El Comendador oye el estruendo y llega para proteger a su hija. Don Giovanni asume el reto, a consecuencia del cual el Comendador es asesinado. Don Giovanni intenta huir.

Donna Anna y su novio, Don Ottavio, no pueden aceptar la muerte súbita y horrible del Comendador. Donna Anna quiere vengarse del desconocido asesino.

Como Don Giovanni la abandonó, Donna Elvira se tortura con el amor y con su deseo de venganza. Al final ella lo encuentra, pero el dolor de Donna Elvira solo despierta indiferencia en Don Giovanni. Él se las arregla para escapar. Es Leporello quien contesta en su lugar.

Zerlina celebra su compromiso con Masetto. Con astucia, Don Giovanni trata de quedarse a solas con la joven. Él la seduce, la tienta y despierta todos sus sentidos. Entra Donna Elvira y le advierte a Zerlina que no debe confiar en Don Giovanni. Donna Anna y Don Ottavio se encuentran con Don Giovanni y esperan que él les apoye en los momentos difíciles que están viviendo. Don Giovanni les da su palabra. Pero Donna Elvira convence a Donna Anna de que no debe creer en la sinceridad de Don Giovanni. Cuando Donna Anna se queda a solas con Don Ottavio, le dice cómo actuó la noche fatal y le confiesa que el asesino de su padre es el mismo Don Giovanni.

Don Giovanni ha decidido organizar una fiesta con sus invitados.

Zerlina y Masetto llegan a la fiesta. Donna Anna, Don Ottavio y Donna Elvira se reúnen con ellos para denunciar a Don Giovanni como el asesino del Comendador y culpable de todas sus desgracias. Pero Don Giovanni logra cambiar la situación y se los lleva a todos a su terreno. Sin embargo, al final todos salen del juego acusando a la cara a Don Giovanni.

Segundo acto

Leporello no quiere compartir más las locuras y los peligros de la vida de Don Giovanni, pero este le hace tomar parte en la preparación de sus nuevos planes. Según una de estas ideas, Donna Elvira, abandonada y triste, cae en los brazos de Leporello, a quien confunde con Don Giovanni. Masetto quiere volver a encontrarse con Don Giovanni y trae más gente consigo. Pero Don Giovanni, a quien todos confunden con Leporello, consigue engañarlos, y Masetto recibe una buena lección.

Donna Elvira, que continúa creyendo por error que Leporello es Don Giovanni, se encuentra con Donna Anna y Don Ottavio por casualidad. Zerlina y Masetto se unen a ellos. Confundiendo a Leporello con Don Giovanni, todos quieren fusilarlo en el acto. Leporello se las arregla para escapar. Todo ellos sienten que no pueden deshacerse de la energía destructiva de Don Giovanni sobre sus destinos.

Don Giovanni oye la voz del Comendador muerto acusándolo de sus pecados horribles. Don Giovanni responde al Comendador con una provocación y se atreve a invitarlo a cenar.

Don Ottavio trata de persuadir a Donna Anna de que pronto encontrará la manera de castigar al criminal, y de que ella acepte casarse con él lo más pronto posible.

Don Giovanni organiza una bulliciosa fiesta, a la que están todos invitados, incluso el difunto Comendador. La juerga está en pleno apogeo cuando Don Giovanni ve llegar al Comendador. Este pide al villano que se arrepienta. Don Giovanni no admite su culpa en ningún momento y desafía a todos. Pero es derrotado y aplastado. Los vengadores triunfan...

Dmitri Tcherniakov

LA CARRERA DEL LIBERTINO

José Luis Téllez

La figura del libertino es una de las más cualificadas aportaciones de la literatura del XVIII, de Marivaux a Sade pasando por Choderlos de Laclos. Con una prehistoria que se remonta al barroco español de Tirso (o de Andrés de Claramonte, según las últimas investigaciones), Don Juan, el seductor impenitente burlador de damas y retador de varones, se integra en un panteón que comprende a Gluck y Angiolini, a Molière y a Gazzaniga, a Da Ponte y Mozart, pero la singularidad de su figura no reside tan solo en el desmesurado monto de sus gestas amorosas (tan puntualmente inventariadas por Leporello apenas comenzada la ópera), sino la forma en que tales proezas son inseparables de su aptitud para desafiar la ley: la ley familiar y la ley judicial, la ley no escrita y la ley impresa, trasunto en último extremo de la gazmoñería religiosa –“no fornicarás”, reza el sexto mandamiento, “no desearás la mujer de tu prójimo”, prescribe el noveno: como si las mujeres fueran de alguien ajeno a ellas mismas– trasmutada en estatuto civil. Hazañas oportunamente reprobadas y castigadas para edificación de imberbes, algazara de bienpensantes y descrédito de disconformes.

Más allá de lo que el comportamiento del seductor paradigmático pueda tener de censurable, su desprecio a la norma trasluce una reivindicación del instinto sexual (de la pulsión, podemos enunciar en un lenguaje más próximo) y, por ende, de la capacidad disgregadora del deseo, que por sí sola implica un atentado a la estructura social en que se inscribe: no resulta aventurado ver *Don Giovanni*, ópera en dos actos de Mozart con libreto de Lorenzo Da Ponte, como una proclama (y a la vez, una profunda crítica) del naciente individualismo romántico enfrentado al fariseísmo social representado por la institución familiar en los mismos albores de la revolución burguesa. En tal sentido, la puesta en escena de Dmitri Tcherniakov que en estas representaciones se ofrece, al centrarse en la familia reescribiendo las relaciones internas entre los personajes de acuerdo con una distribución de parentescos que el espectador oportunamente conocerá y que no procede descubrir aquí (baste señalar que el protagonista es marido de Donna Elvira y cuñado de Donna Anna), plantea el texto desde lo que en la teoría marxista se denomina *perspectiva de clase*, destacando el hecho de que todos los pobladores de la fábula pertenezcan a las clases dominantes, cuyo salón es el espacio unitario –pero también simbólico– que alberga la integridad del drama. En tal sentido, la historia carece de figuras positivas, y el protagonista solamente resulta reivindicable en tanto que es capaz de mantener su personaje ante cualquier contingencia, esto es, de enfrentarse a la muerte sin claudicar ni abjurar de su comportamiento, de la naturaleza disolvente de su proceder: lo que le condena frente a la moral dominante es precisamente aquello que le justifica ante nuestros ojos. El villano y el héroe son una misma cosa.

Don Giovanni como viaje iniciático: el protagonista busca materializar con su comportamiento una suerte de “verdad natural” primigenia, reivindicar una amoralidad basada en uno de los tópicos más cualificados de ese mismo XVIII en

Don Giovanni

cuyas postrimerías se inscribe: La Naturaleza, mito central de una sociedad que, a estas alturas, ya es irrecobramente urbana. El libertino anhela realizar una suerte de “verdad natural” preexistente, reivindicar la animalidad, la primacía del instinto como contrapoder enfrentado a la *doxa*. Como los personajes del Divino Marqués, ello le lleva a desdeñar a la mujer en tanto que agente social, valorando tan solo su función de “hembra” de la especie. Tcherniakov lo ha expresado con gran claridad: “Don Giovanni pone en marcha un plan grandioso: aportar una verdad nueva al mundo de los hombres. Para él se trata de una misión de orden superior: debe intentar un lenguaje nuevo, reencontrar un estado anterior de la humanidad, regresar a las fuentes”. El razonamiento no difiere de lo expuesto en *La philosophie dans le boudoir*, y su proximidad cronológica es significativa: la ópera se estrenó en 1787 y el opúsculo sadiano vio la luz en 1795.

Pero *Don Giovanni* es también una ópera “metafísica”, en la medida en que se halla penetrada por la idea del tiempo. Un mismo agregado sonoro (el acorde formado por las notas Si-Re-Fa-La bemol, que técnicamente se denomina séptima disminuida) aparece en ciertos instantes cruciales para expresar una coalescencia de ámbitos antagónicos: la eternidad y el transcurrir de lo cotidiano. El mismo acorde que designa la herida infringida al Comendador por la espada de Don Giovanni (que en la presente ocasión es, más bien, un accidente doméstico provocado por una pelea) señalará igualmente su retorno en tanto que estatua, mármol monumental al margen de las horas. Pero ese mismo acorde se asociará también a Donna Anna en dos momentos igualmente cruciales: la evidencia del fallecimiento de su progenitor (bajo las palabras “Caro padre!, padre amato!”, en la escena tercera del acto primero) y el descubrimiento de que quien intentase forzarla (pero que, al tiempo, indujo en ella la experiencia de un deseo hasta entonces ignorado) fue también el causante de ese mismo óbito (asociado ahora, y bien oportunamente, a la declaración “Don Ottavio, son morta!”, en la decimotercera). Muerte (y orgasmo), tiempo y eternidad, dos rostros de idéntica evidencia asociados a un acorde que tan solo se presenta en esos cuatro instantes decisivos para destacar su carácter excepcional, irreductible a lo diario.

La derrota del héroe revela así una dimensión política, más evidente al situar toda la peripecia en el ámbito exclusivo de la familia, verdadera sinécdoque de la estructura social. Desdeñar, como en esta puesta en escena se hace, el componente sobrenatural permite resaltar la negrura de ese final *concertato*, ese “Questo è il fi n de chi fa mal! / E de’ perfi di la morte / alla vita è sempre ugual!” que solamente una visión miope puede entender como satisfactorio. Es sabido que durante el Romanticismo fue norma común clausurar la representación de *Don Giovanni* con la muerte del protagonista suprimiendo el sexteto: profunda incomprensión del sentido último del texto, esa conclusión que se afirma como tranquilizadora, pero en la que ningún personaje alcanza gratificación: Leporello, obligado a buscar un nuevo amo, Zerlina incapaz de desclasarse como tal fuese su quimera (en el original, se sobreentiende), Doña Elvira camino de un retiro verosímilmente monástico, Don Ottavio rehusado por su prometida... Y es que ella, Donna Anna, es el único personaje al margen del protagonista que ha alcanzado un saber: la conciencia de una sexualidad jamás

Don Giovanni

antes sospechada, la epifanía de una certidumbre física inseparable de la muerte del padre, la frustrante revelación de un ímpetu que solo puede asumir como imposibilidad. De ahí su furor, esas vehementes vocalizaciones y esas síncopas coléricas de su dúo con Don Ottavio en uno de los primeros y más intensos números de la partitura.

En esa restauración conclusiva de la ley vulnerada, en ese Re mayor que se opone como una especie de diferida tercera de picardía al Re menor del inicio, se dibuja el triunfo final de la institución, la recomposición familiar como ámbito opresivo e innegociable: Don Giovanni arrojado al pavimento de la sala (que no al abismo) es una desgarrada metáfora de la exclusión. El protagonista alcanza así un saber, un conocimiento de la imposibilidad de derrotar a la ley: la imagen misma del paso de la infancia a la edad adulta y del precio –la castración simbólica– que debe pagarse por ello. Pero también una convincente metáfora, mucho más terrorífica si cabe, que permite constatar que no hay averno mayor que ese triunfo de la institución perpetuándose más allá de la muerte, más allá del tiempo, la institución como un perenne sistema de funciones más allá de la extinción de sus miembros: si el padre de Donna Ana ha fallecido, otro heredará su puesto de Comendador. *Don Giovanni* es la ópera más pesimista jamás escrita. Y la más lúcida.

Pero ello no proscribía que todos los personajes, en su proclamado deseo de recuperar los valores cotidianos, se manifesten irremisiblemente heridos por una nostalgia que saben sin lenitivo. El abismo, ese abismo en que el tiempo se desdobra en sucesión y eternidad (y que, en una dimensión metalingüística, denuncia también la equivalencia del sexo y de la muerte en la medida en que se trata de las dos instancias irrepresentables), ha tocado a todas las figuras, mostrándoles un horizonte cuya dimensión transgresiva rehúsan asumir, sin más excepción que la de la figura epónima: para el resto nada volverá a ser igual, pese al empeño con el que afirman el propósito de reconstruir sus vida desde los antiguos presupuestos. Conclusión de una desesperanza profundísima, no ya acerca de la condición humana, sino de la posibilidad misma de la felicidad, esa felicidad cantada en el final de *Le nozze di Figaro*, la obra que habla de la revolución posible, la obra optimista de la trilogía dapontiana, la obra de la adolescencia (y nada hay más revelador que el hecho de que Cherubino entone ese autorretrato que es su “Voi che sapete” en Si bemol, el mismo tono con el que Don Giovanni proclama el imperio del desorden con la mecánica exultante, pero también desesperada, de su “Fin ch’han dal vino”, su única, bien que brevísima, *arietta*) que a la altura de la edad adulta se revela como irrealizable en la dimensión individual. O por mejor decir: como incompatible con la estructura social en la que se encuentra irremisiblemente condenada a insertarse.

José Luis Téllez es musicógrafo

«Es la ópera más trágica de Mozart»

Entrevista a Alejo Pérez

De la mano del siempre sorprendente Tcherniakov y el talentoso Alejo Pérez, quien nos cuenta su visión del libertino por antonomasia, desembarca el ambiguo Don Giovanni de Mozart en el escenario del Real.

[Revista del Real] Esta ópera forma parte de la trilogía que Mozart compuso con libretos de Da Ponte, ¿qué principales diferencias con respecto a las demás destacaría en *Don Giovanni*?

[Alejo Pérez] Sin duda, el componente trágico. *Don Giovanni* se sumerge en una reflexión sobre la muerte, tema en el que muy raras veces se aventura Mozart. El año de composición de *Don Giovanni* es también el de la muerte de Leopold, figura paterna de estatura y sombras insospechadas. Desde el comienzo mismo de la obra, queda claro que no se trata de una comedia de enredos. El *dramma giocoso* esgrime la chispa genial del enredo magistralmente tejido por Da Ponte y Mozart, pero también la profundidad del vértigo ante la muerte, no solamente por la figura del Commendatore. Don Giovanni carga con el mandato social –al menos es una de tantas lecturas posibles– de una época, o de todas. De alguna manera lo efímero de sus conquistas y de su acelerada existencia lo empujan a este anhelo de muerte.

[RR] ¿Y cómo la situaría en el contexto general de su obra?

[AP] Mozart recurre en algunas de sus obras a una veta simbólica, de tonos mates: es el mundo de sus obras masónicas (que son muchas más que *Die Zauberflöte*), más emparentadas con una visión del más allá. El mundo de *Don Giovanni* explora, en cambio, el tópico puramente trágico; la visión de ese paso –la muerte– desde nuestro lado, antes de enfrentarnos con él. Alguien dijo alguna vez que la tristeza en Mozart conmovía doblemente, porque se trata de la tristeza de un niño. Algo de esta conjunción, de lo genialmente *buffo* y la hondura del enfrentamiento con lo trágico hace de *Don Giovanni*, a mi entender, una obra tan única.

[RR] La figura de Don Juan ha sido extensamente tratada en la literatura, desde Tirso de Molina a Molière, pasando por Stendhal, Soren Kierkegaard, entre otros. ¿Cómo ve usted al Don Giovanni de esta producción?

[AP] En esta producción, Don Giovanni es una víctima cansada de un mandato social, hasta incluso familiar. Sin duda el mito de Don Juan trasciende todas las épocas. Y cada época tiene su lectura y revisión de los mitos. Probablemente, el *Don Giovanni* de Mozart-Da Ponte está muy alejado de la visión moralizadora y añeja del siglo XIX. Una de las cosas que a mí más me conmueve del Don Giovanni mozartiano es el desafío a la muerte. No hay lucha más honrosa que aquella que se encara aun ante la certeza de la derrota, aquella fijada por un mandato del destino, desde la convicción de un deber existencial; la entereza de permanecer fiel a sí mismo. Como aquel gaucho de la literatura gauchesca que, atravesando las pampas bajo un diluvio en medio de la noche, se baja del caballo y gritando al cielo desafía a Dios a bajarse a pelear.

[RR] Existen dos versiones de la ópera de Mozart, la que se estrenó en Praga en 1787 y la del estreno en Viena en 1788, ¿qué versión se ha elegido para esta producción y por qué?

[AP] Cuando Mozart escribe el aria para Don Ottavio “Dalla sua pace” en la versión vienesa, es a los fines de reemplazar su aria original “Il mio tesoro”, debido a las limitaciones del tenor vienés para las filigranas vocales de ésta última. En la versión vienesa la supresión de “Il mio tesoro” implicaba arreglos dramáticos que incluían *recitativi secci* y el *duetto* con Zerlina. Nosotros haremos ambas arias de Ottavio. También incluiremos el aria de Donna Elvira “Mi tradi”, de la versión vienesa, demasiado buena como para omitirla. Por lo demás, la versión es la del estreno en Praga.

Inversión del mito

[RR] Según declaraciones del director de escena, este Don Giovanni es un ser solitario, complicado, con una fractura interna. Un hombre ajado y cansado, decepcionado, que quiere darle la vuelta a los valores burgueses, para regresar a los orígenes, a lo natural, a lo animal. Y al insertarse en esa extraña familia, se convierte en un detonante. Y en una víctima de las mujeres. ¿Cree que esa lectura encaja en la música que Mozart escribió sobre *Don Giovanni*?

[AP] Creo que toda obra de arte que se precie guarda latentes muchísimos estratos de recepción simultáneos. Sin duda, Don Giovanni desprecia los cánones establecidos del matrimonio y de la monogamia, que son férreos códigos sociales, ciegamente heredados e incuestionados, aunque mil veces traicionados por esa misma burguesía. La victimización de Don Giovanni es una inversión posible del mito. El “viva la libertà” del *Finale* del primer acto puesto en boca de todos es de una ambigüedad interesante...

[RR] ¿En qué medida los cambios introducidos por el director de escena, Tcherniakov, que convierte a los protagonistas en una familia, marcan cambios en lo musical?

[AP] Sin duda en la manera de encarar cada uno de los roles, sobre todo en el terreno de los recitativos, tan cruciales en lo teatral.

[RR] En las obras de Mozart, estos resultan especialmente complicados. ¿Cómo los plantea usted?

[AP] El recitativo es el tiempo teatral por excelencia. Es allí donde la acción avanza, donde los personajes muestran su verdadero rostro. Mi enfoque intenta reforzar el ritmo ágil de la palabra. El recitativo mozartiano no debe cantarse tanto como “actuarse” y más que nada “decirse”. Fuera del *recitativo accompagnato*, el *secco* en Mozart prioriza la agilidad. La cuadratura de sus recitativos es meramente convencional.

[RR] ¿Qué voces requiere esta ópera?

[AP] En esto es muy enriquecedora la aportación de la correspondencia de Mozart. Allí se revela en toda su dimensión el *savoir-faire* del hombre de teatro. Él habla de tres tipos de voces: el rol serio, la voz de *mezzo carattere* y la figura *buffa*. Los primeros requieren una voz sólida, con peso. Los últimos tienden a la liviandad en general. Los de *mezzo carattere* deben estar a sus anchas en ambos géneros. En el caso de las mujeres esta disposición es clara (Donna Anna, Donna Elvira y Zerlina). En el caso de los hombres es algo menos clara. Leporello, por ejemplo, es un personaje *buffo* que requiere de

Don Giovanni

peso además de una agilidad vocal notable. Don Giovanni es *mezzo carattere*, además de ser idealmente una voz joven. Ottavio es un tenor liviano y Masetto un bajo *buffo*. El Commendatore debe poseer el volumen de la figura de autoridad, antes de morir, y luego, desde más allá, como convidado de piedra; no debería sonar de la misma manera en ambas oportunidades, son solemnidades muy distintas.

[RR] ¿Cuál es el *tempo* que le parece adecuado para esta ópera?, pues según diversos intérpretes e incluso según diversas épocas, los *tempi* pueden cambiar mucho.

[AP] Nosotros heredamos un *Don Giovanni* tras un siglo que lo romantizó como héroe, por un lado, y moralizó su condena por otro. Esta tergiversación del mito durante el siglo XIX conllevó también, consecuentemente, cambios de interpretación musical. Muchos de ellos tendieron a hacer los *tempi* más lentos de lo que están escritos. Si bien Mozart no especifica metrónomos (el invento de Mälzel es posterior), la escritura *alla breve* es inequívoca en muchos números. Asimismo la indicación “andante” es erróneamente interpretada como un tempo lento, cuando en realidad es indicadora del flujo hacia delante. “Più andante” debe ser “aún más fluido”, no más lento.

La Revista del Real

Ruth Zauner

BIOGRAFÍAS

ALEJO PÉREZ

DIRECTOR MUSICAL

Nació en Buenos Aires y estudió composición, piano y dirección orquestal. Entre 2005 y 2007 asistió y trabajó estrechamente con Christoph van Dohnányi y Michael Gielen de la Orquesta Sinfónica NDR de Hamburgo; su presentación como director con esta orquesta tuvo lugar en 2006 durante la NDR Mozart-Nacht. Ha trabajado con la Real Orquesta Filarmónica de Estocolmo, la Sinfónica Nacional de Chile, la Dresdner Philharmonie, la Orchestre National de Lille, la musikFabrik Colonia, la Filarmónica de Radio France, la Orquesta Sinfónica de Taipei, y la Deutsches Symphonie Orchester de Berlín. Ha participado como director de proyecto del Ensemble Modern *Into Istanbul* con actuaciones en Fráncfort, Berlín, Viena, Essen y Estambul. Como asistente de Peter Eötvös estrenó *Angels in America* y *Lady Sarashina* en París. Más tarde, dirigió la ópera de Eötvös *Del amor y otros demonios* en la Ópera Nacional de Lituania. Ha dirigido *L'espace dernier* de Pintscher en París, *Pollicino* de Henze en Lyon, *Jakob Lenz* de Rihm en Amberes y *Satyricon* de Maderna en Buenos Aires. Fue director musical del Teatro Argentino de La Plata entre 2009 y 2012, haciéndose cargo de *Nabucco*, *La damnation de Faust* y *Lady Macbeth de Mtsensk*. En la temporada 2010-2011 ha dirigido la Radio Kamer Filharmonie en la Muziekgebouw Amsterdam y ha sido por primera vez director invitado de la Gewandhausorchester Leipzig en la ópera de dicha ciudad. Igualmente, ha trabajado con la Sinfónica de la emisora SWR Baden-Baden y Friburgo y con el Ensemble Contrechamps de Ginebra. Recientemente ha dirigido *Le rossignol* en Lyon y *Das Rheingold* en La Plata. En el Real participó en los conciertos en homenaje a Cristóbal Halffter y Luis de Pablo, y en las óperas *Rienzi* y *Ainadamar*.

DMITRI TCHERNIAKOV

DIRECTOR DE ESCENA, ESCENÓGRAFO Y FIGURINISTA

Nació en Moscú en 1970 y se graduó en la Academia Rusa de Artes Escénicas, realizando su labor dentro y fuera de Rusia. Allí ha sido galardonado en varias ocasiones con el prestigioso premio Máscara de Oro y la crítica italiana le otorgó el premio Abiatti en 2009. Entre sus escenificaciones más destacadas se encuentran títulos como *La leyenda de la ciudad invisible de Kitezh* 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 Paris), *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 escenográfica 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 Kitezh* (De Nederlandse Opera de Ámsterdam), *Il trovatore* (La Monnaie de Bruselas) y *Jenůfa* (Opernhaus de Zúrich). En el Teatro Real ha dirigido *Eugenio Onegin* y *Macbeth*.

RUSSELL BRAUN**DON GIOVANNI**

Este reconocido barítono canadiense se graduó en la facultad de Música de la Universidad de Toronto y es un invitado habitual en los grandes escenarios operísticos del mundo como el Metropolitan de Nueva York, la Staatsoper de Viena, la Royal Opera House de Londres, la Opéra national de Paris y los festivales de Salzburgo y Glyndebourne. De su amplio repertorio sobresalen sus interpretaciones de Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Conde Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Papageno (*Die Zauberflöte*), Mercurio (*Roméo et Juliette*), Enrico (*Lucia di Lammermoor*), Pelléas (*Pelléas et Mélisande*), El viajero (*Death in Venice* de Britten), Chou En-lai (*Nixon in China* de John Adams), y los protagonistas de *Billy Budd* y *Eugenio Onegin*. Recientes apariciones suyas han tenido lugar en el Teatro alla Scala de Milán y en la Canadian Opera Company de Toronto donde ha interpretado, respectivamente, a Lescaut (*Manon*) y al Conte di Luna (*Il trovatore*). (www.russellbraun.com)

ANATOLI KOTSCHERGA**EL COMENDADOR**

Considerado uno de los bajos más importantes de los últimos tiempos, nació en Ucrania y estudió en el Conservatorio Chaikovski de Kiev. Entre su extenso repertorio ocupan un lugar primordial sus interpretaciones de personajes como Dosifei (*Khovanshchina*), Boris Ismailov (*Lady Macbeth de Mtsensk*), Gremin (*Eugenio Onegin*), El gran inquisidor (*Don Carlo*) y el protagonista de *Boris Godunov*. Ha cantado en los más importantes escenarios del mundo, como el Metropolitan de Nueva York, el Teatro alla Scala de Milán, la Staatsoper de Viena, la Bayerische Staatsoper de Múnich y los festivales de Salzburgo y Aix-en-Provence. Ha trabajado con los directores de más renombre de nuestro tiempo y posee un gran número de grabaciones en audio y video. Recientemente ha cantado *Khovanshchina* (Ivan Khovansky) y *Boris Godunov* en Nueva York y Múnich, respectivamente. En el Teatro Real ha cantado en *Boris Godunov* y *Eugenio Onegin*.

CHRISTINE SCHÄFER**DONNA ANNA**

Esta reconocida soprano alemana se graduó en el Conservatorio de Berlín. Su amplio y versátil repertorio incluye, entre otros, los personajes de Asteria (*Tamerlano*), Konstanze (*Die Entführung aus dem Serail*), Gilda (*Rigoletto*), Violetta (*La traviata*), Lucia (*Lucia di Lammermoor*), Gretel (*Hänsel und Gretel*), Sophie (*Der Rosenkavalier*), Adele (*Die Fledermaus*), Ángel (*St. François d'Assise*) y el protagonista de *Lulu*; que ha cantado en prestigiosos escenarios como la Staatsoper de Viena, el Metropolitan de Nueva York, la Royal Opera House de Londres, la Opéra national de Paris, la Staatsoper Unter den Linden de Berlín y los festivales de Salzburgo y Glyndebourne. Desde el otoño de 2011 es profesora invitada en la Academia de Música Hanns Eisler de Berlín. En el Real ha ofrecido un recital con el Klangforum Wien. Recientemente ha interpretado a Cherubino (*Le nozze di Figaro*) y al Compositor (*Ariadne auf Naxos*) en Nueva York y Viena respectivamente. (www.christine-schaefer.com)

PAUL GROVES**DON OTTAVIO**

Con una sólida carrera internacional, este tenor estadounidense interpreta un amplio repertorio operístico que abarca obras desde Vivaldi hasta Berg pasando por Mozart, Gluck, Berlioz y Gounod. Tras su debut como Timonel (*Der fliegende Holländer*) en el Metropolitan de Nueva York en 1992, ha cantado en escenarios como el Teatro alla Scala de Milán, la Deutsche Oper de Berlín, la Opéra national de París y la Staatsoper de Viena en los que ha interpretado, entre otros, a Tamino (*Die Zauberflöte*), Julian (*Louise*), Nemorino (*L'elisir d'amore*), Arturo (*I puritani*), Roméo (*Roméo et Juliette*) y Faust (*La damnation de Faust*). Entre sus últimos compromisos destacan sus interpretaciones de Albert Gregor (*Věc Makropulos*) en la Opernhaus de Fráncfort, Faust (*La damnation de Faust*) en el Festival de Bergen y Achille (*Iphigénie en Aulide*) en el Theater an der Wien. En el Teatro Real ha participado en *Lulu*, *Iphigénie en Tauride* y *Perséphone*.

AINHOA ARTETA**DONNA ELVIRA**

Tras vencer en los concursos del Metropolitan Opera House de Nueva York y en el International Plácido Domingo de París, esta soprano guipuzcoana inició una carrera que le ha llevado a actuar en los teatros más importantes del mundo (La Scala de Milán, Metropolitan de Nueva York, Royal Opera House de Londres, Bayerische Staatsoper de Múnich), y a colaborar con maestros de la talla de Levine, Marriner, Nosedá, Pablo Pérez, Haider, Gómez Martínez, Chaslin y Dudamel, entre otros, en óperas como *Turandot* (Liù), *Otello* (Desdemona), *Carmen* (Micaëla) y *Eugenio Onegin* (Tatiana). Ha sido galardonada con el Premio de la Hispanic Society of America, la Medalla de Oro del Palau de Valencia y el Premio Ondas. Entre otros, destacan, entre sus últimas actuaciones, *La bohème* (Musetta) en el Liceu de Barcelona, *Simon Boccanegra* (Amelia) en la ABAO bilbaína y *Don Carlo* (Elisabetta) en la Ópera de Oviedo. En el Real debutó como Roxane en *Cyrano de Bergerac* en la temporada 2011-2012.

KYLE KETELSEN**LEPORELLO**

Este bajo-barítono estadounidense cursó sus estudios de licenciatura en la Universidad de Iowa y de posgrado en la Universidad de Indiana. Tras ganar numerosos concursos vocales, ha desarrollando una ascendente carrera internacional que le ha llevado a cantar en importantes escenarios como el Metropolitan de Nueva York, la Royal Opera House de Londres, el Gran Teatre del Liceu, la Bayerische Staatsoper de Múnich y el festival de Aix-en-Provence. En su amplio repertorio destacan los personajes de Escamillo (*Carmen*), Méphistophélès (*Faust*), Figaro (*Le nozze di Figaro*), Mr. Flint (*Billy Budd* de Britten), Don Fernando (*Fidelio*), Basilio (*Il barbiere di Siviglia*), Colline (*La bohème*) y Henrik (*Maskarade* de Carl Nielsen). Recientes compromisos le han llevado a la Houston Grand Opera (Leporello de *Don Giovanni*) y a la Minnesota Opera (Enrico VIII de *Anna Bolena*). En el Real ha participado en *Carmen* y en la *Gala Mozart* (2006). (www.kylek.net)

DAVID BIZIC**MASETTO**

Nació en Belgrado, Serbia, y se unió, en 2003 al Centre de Formation Lyrique de la Opéra national de Paris, donde ha participado en las producciones de *Manon*, *Pelléas et Mélisande*, *Saint François d'Assise*, *Il trovatore*, *Tristan und Isolde*, *Rusalka*, *Cardillac*, *L'amour des trois oranges*. En La Bastille ha cantado también los papeles de Schaunard (*La bohème*), Mathieu (*Andrea Chénier*), Masetto y Leporello (*Don Giovanni*). Entre sus actuaciones destacan los personaje mozartianos: Figaro, Don Giovanni, Leporello, Masetto, Guglielmo y Publio. Pero también ha interpretado Belcore (*L'elisir d'amore*), Escamillo (*Carmen*). Se presentó en la Real Ópera de Estocolmo con *Samson et Dalila* y *Carmen*. En 2007 obtuvo el Segundo Premio en el Plácido Domingo Operalia Competition en París. Esta temporada ha interpretado *Don Giovanni* (Leporello en Los Ángeles y Montpellier, Don Giovanni en Maribor) y *La bohème* (Schaunard en Covent Garden). En el Real ha cantado *Desde la casa de los muertos* de Janáček.

MOJCA ERDMANN**ZERLINA**

Nació en Hamburgo y a la edad de seis años comenzó a tomar clases de violín e ingresó en el coro de niños de la Staatsoper de su ciudad. Estudió canto y violín en la Escuela de Música de Colonia. En el 2002 fue ganadora del primer premio del Concurso Nacional de Alemania. Ha sido invitada a cantar en importantes casas de ópera como el Metropolitan de Nueva York, la Staatsoper de Berlín, la Bayerische Staatsoper de Múnich, el Theater an der Wien de Viena, la Opéra de Niza y los festivales de Salzburgo y Baden-Baden; en esta ha interpretado personajes como Despina (*Così fan tutte*), Marzelline (*Fidelio*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Adele (*Die Fledermaus*), Blodchen (*Die Entführung aus dem Serail*), Zelmira (*Armida*), *Zaide* y *Lulu*. Recientes compromisos le han llevado al Metropolitan de Nueva York, donde ha interpretado a Despina (*Così fan tutte*), y a la Staatsoper de Berlín, donde ha cantado en la ópera *Dionysos* de Wolfgang Rihm. (www.mojcaerdmann.com)

EUGÈNE MICHELANGELI**CONTINUO**

Nació en Francia, donde realizó su formación en el conservatorio de Boulogne-Billancourt. En 2002 finalizó sus estudios con Gordon Murray en la Universidad de Viena. Ha desarrollado una importante carrera profesional como concertista. También ha interpretado música de cámara en festivales como los de Salzburgo y Viena, así como en el Styriarte en Graz y en el Italia Mia Festival en Viena. Entre 2000 y 2003 fue miembro de la European Union Baroque Orchestra, donde fue solista y continuo, bajo la dirección de Paul Goodwin, Roy Goodman y Lars Ulrik Mortensen en Ámsterdam, Stuttgart, Londres, Bruselas, Hannover y Riga. Ha participado en numerosas producciones de ópera en el Festival d'Ambronay, la Ópera de Bonn, el Festival de Viena y el Festival Internacional Haydn en Eisenstadt. Asimismo ha colaborado con grupos de música como la Mahler Chamber Orchestra, el Klangforum Wien y L'Orfeo Barockorchester Linz. En el Real ha participado en las producciones de *Poppea e Nerone* y *Così fan tutte*.