

Teatro de la Maestranza
RECITALES LÍRICOS. Sevilla, 20 de enero 2018

Ann Hallenberg, mezzosoprano

Vivica Genaux, mezzosoprano

Orquesta Barroca de Sevilla

Diego Fasolis, director musical



Paseo de Cristóbal Colón, 22. 41001 Sevilla
+ información: 954 223 344
www.teatrodelamaestranza.es



TEATRO DE LA MAESTRANZA

Director artístico, Pedro Halffter



PATROCINADORES PRINCIPALES



PATROCINADORES GENERALES



COLABORADORES

AYESA

INSTITUTO BRITÁNICO DE SEVILLA

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

COLEGIO DE SAN FRANCISCO DE PAULA DE SEVILLA

FUNDACIÓN BANCO SABADELL

ACCIONA

PROSEGUR

VICTORIA STAPELLS

Patrocinado por



TEATRO DE LA MAESTRANZA

20 de enero, 2018

**Ann Hallenberg
& Vivica Genaux**
Orquesta Barroca de Sevilla
Dirección musical, Diego Fasolis



Duelos

Después de seis años seguidos como *maestro di violino* del Ospedale della Pietà, Antonio Vivaldi no pudo renovar su puesto en 1709. Este paréntesis en su actividad como profesor de las alumnas huérfanas de esta institución veneciana –que retomaría de cualquier forma en 1711–, permitió al compositor entrar de forma decidida en contacto con el mundo de los teatros locales. En diciembre de aquel mismo 1709, Georg Friedrich Haendel llegó a Venecia con el encargo de escribir una ópera para el Teatro San Giovanni Grisostomo. Será *Agrippina*, la primera obra maestra del músico alemán en el género. Hasta que en febrero de 1710 Haendel abandone la ciudad de los canales, es seguro que tuvo algún encuentro con Vivaldi, aunque no han llegado noticias de que mantuviera ningún duelo musical con él, como el que al parecer sostuvo con Domenico Scarlatti en Roma dos años antes.

La ópera había adquirido en Venecia una dimensión nueva desde que en 1637 se abriera el primer teatro público, el San Cassiano, al que seguirían otros muchos. Gestionado por la familia Grimaldi, el San Giovanni Grisostomo, que se había inaugurado en 1678, era en 1709 el mayor y más lujoso de todos los teatros de la urbe. Contrastaba por ello notablemente con el Sant'Angelo, el primer teatro con el que Vivaldi tuvo contactos profesionales, que había sido construido en 1677 y nació ya con un cierto carácter popular. Sin contar apenas con el apoyo de la nobleza, el Sant'Angelo tenía que optar por ofrecer, con entradas más económicas que la mayoría de sus competidores, obras de corte ligero y pegadizo.

De su viaje a Venecia, Haendel no sacaría sólo el estreno de *Agrippina*, sino la invitación que el embajador inglés le cursó para que visitara Londres. Después de pasar más de tres años en Italia y acabados sus compromisos en la Serenísima, el compositor cruzó los Alpes en dirección a Centroeuropa. Pasó por Innsbruck y en junio llegó a Hannover, donde fue nombrado *Kapellmeister* por el príncipe elector Georg Ludwig. El verano lo pasa el compositor visitando a su familia en Halle, pero a finales de año está ya en la capital de Inglaterra, donde en febrero de 1711 presenta con gran éxito *Rinaldo*.

Londres era entonces la mayor ciudad de Europa, una urbe tumultuosa y en estado de permanente ebullición, en donde las oportunidades para un artista joven y con ambiciones parecían aseguradas. Aunque hubo intentos variados, la ópera italiana no había logrado imponerse en todo el siglo XVII, hasta que en la primera década del XVIII las cosas empezaron a cambiar. Desde 1704, dos teatros (el Real de Drury Lane y el Queen's Theatre de Haymarket) rivalizaban por ofrecer obras dramáticas completamente puestas en música, lo que empezó a atraer a compositores y cantantes italianos a las islas. En 1706, un músico, libretista y productor llegado de Venecia, Nicola Francesco Haym, adaptó música de Bononcini y estrenó con éxito fulgurante *Camilla*, el primer triunfo incontestable de la ópera italiana en Inglaterra. Con el tiempo, Haym acabaría destacando sobre todo como libretista de Haendel, quien a la vista del panorama maduró la posibilidad de establecerse definitivamente en la capital británica, lo que haría en otoño de 1712. Dos años después, su patrón en Hannover se convertiría en rey de una Gran Bretaña unida (tras la Act of Union, que había consagrado la unión entre Inglaterra y Escocia en 1707) como Jorge I. La presencia de un rey alemán muy aficionado al arte musical no parecía mal apoyo para la causa de la ópera italiana en Londres, pero el género, al que Haendel siguió contribuyendo con títulos relativamente menores, pasó en los años siguientes por serias dificultades. Todo cambió en 1719 con la creación de la Royal Academy of Music, una sociedad anónima constituida por una cédula real y financiada por suscriptores para convertir el teatro

de Haymarket (ahora ya conocido como King's Theatre) en una plataforma operística regular. El éxito de la empresa, para la que Haendel fue contratado como director artístico, resultó fulgurante... y breve, pues inició sus actividades en 1720 y se disolvió en 1728.

Fueron años gloriosos para el género. Haendel no sólo escribió una decena de títulos para la compañía, sino que reclutó para ella a algunos de los cantantes italianos más prestigiosos del continente (el castrato Senesino, las sopranos Margherita Durastanti, Francesca Cuzzoni y Faustina Bordoni, entre otros). Uno de los efectos fundamentales de la comercialización del espectáculo operístico había sido justamente el encumbramiento de los cantantes, convertidos para la década de 1720 en auténticos divos, en los dueños de las escenas de media Europa. Al cambiar la subvencionada corte por el teatro de calle, los empresarios tuvieron que hacer mil ejercicios equilibristas para congraciarse las necesidades económicas con los intereses artísticos. En esta balanza, buscaron la reducción de los costes (por ejemplo, suprimiendo el coro y rebajando considerablemente los efectivos instrumentales y los papeles de solista) a la vez que enfatizaban los efectos espectaculares para atraer a un público amplio, lo que buscaron con decorados suntuosos, una maquinaria escénica en constante expansión y una música volcada esencialmente en la melodía y el virtuosismo. *Castrati*, cuya tradición se había iniciado en las iglesias romanas, y sopranos competían sobre las tablas, generando en ocasiones cohortes de seguidores fanáticos, que podían llegar a enfrentarse durante el transcurso de las mismas funciones, ovacionando sin medida a sus héroes y silbando y abucheando a los rivales, cuando no llegando a las manos. La más sonada de estas disputas tuvo lugar en Haymarket en junio de 1727 cuando Cuzzoni y Bordoni compartían escenario en una representación de una ópera de Bononcini (*Astianatte*) a la que había asistido la princesa Carolina. El clima de rivalidad se hizo tan enconado entre sus respectivos seguidores que acabó trasladándose a la escena, donde las dos divas se enfrentaron físicamente. Un medio local informaba de que llegaron «a tirarse de los pelos la una a la otra», y continuaba: «Sin duda alguna, supone una gran vergüenza que dos damas bien educadas se llamen ‘ramera’ y ‘puta’ la una a la otra y que se peleen entre sí como si fueran busconas». Sin duda, el escándalo provocado por la pelea aceleró la descomposición de la Royal Academy of Music, que venía ya herida de muerte por la imposibilidad de rentabilizar un espectáculo demasiado oneroso.

Mientras Haendel triunfaba en las tablas de Londres, Vivaldi había ido expandiendo su actividad de operista de los teatros de Venecia (fundamentalmente el Sant'Angelo, con alguna presencia en S. Moisé) a los de otras ciudades italianas (Vicenza, donde se supone estrenó su primer título –al menos, el primero que ha sobrevivido–, *Ottone in villa*, en 1713, Brescia, Florencia, Mantua, Roma, Milán, Verona...). Los cambios en el estilo propiciados por la nueva realidad de la ópera pública afectaron muy especialmente a la forma de decir el texto. El estilo recitativo, que dominó mientras la ópera estuvo confinada en las cortes, fue poco a poco derivando en uno nuevo en el que las partes recitadas se fueron separando con claridad de las más líricas hasta generar la bien conocida ópera en números cerrados, como sucesión de recitativos y arias.

El nuevo estilo belcantista no sólo encumbró a los grandes atletas de la voz, sino que a nivel compositivo generó una auténtica *carrera armamentista* (por aplicar un concepto de la biología evolutiva): a medida que los cantantes trataban de deslumbrar a sus fans con mayores dosis de virtuosismo ornamental, los compositores competían entre sí por ofrecerles páginas de cada vez más delirante dificultad con el sólo afán de mantener su estatus y sus posibilidades profesionales. El juego fue llevado a su extremo por la escuela napolitana, cuyo estilo exuberante y efectista se había convertido ya en los años 30 del siglo XVIII en una moda en la misma Venecia. Vivaldi no tuvo más remedio que adaptarse a esas nuevas formas. Si hasta mediados de los años 20, las arias operísticas del veneciano incluyen ricas texturas orquestales y un apreciable tratamiento

contrapuntístico, a medida que el gusto cambia, el compositor se adapta a las nuevas convenciones napolitanas, poniendo el foco esencial en la melodía destinada a las voces, a menudo simplemente dobladas por los violines.

En las arias que se oirán hoy, ese proceso se va desvelando desde «Vedrò col mio diletto» de *Giustino*, obra estrenada en Roma en 1724, en la que el dulce intimismo de la pieza se expresa no sólo a través del discurrir melódico de la voz sino en el sinuoso acompañamiento de la cuerda. El carácter de nana de «Mentre dormi» en *L'Olimpiade* (Teatro Sant'Angelo de Venecia, 1734) ofrece también al cantante la posibilidad de expresar al máximo todas las opciones expresivas del canto más delicado. En las arias de las obras escritas para Verona (*La fida ninfa*, 1732 y *Catone in Utica*, 1737) el despliegue virtuosístico alcanza el cénit. «Alma oppressa» es la típica pieza de bravura pensada para expresar la furia, con sus notas picadas, sus agilidades y sus largos melismas, mientras que «Come in vano» traspasa la tempestad que recrea el texto a una auténtica tormenta vocal de coloraturas y saltos interválicos, con exigencias de un registro que supera las dos octavas.

Esta tendencia del arte operístico de Vivaldi, que incluyó también el recurso (obligado) a los *castrati*, a quienes en sus primeras obras para el género no concedió gran protagonismo, ha llevado a resaltar el carácter notablemente *instrumental* de su música vocal, convertida en un auténtico desafío para muchas intérpretes de nuestros días. En cambio, en Haendel, aunque sometido a parecidas presiones de públicos y cantantes, el belcantismo nunca superó la barrera del *buen gusto* por el lirismo más depurado. El virtuosismo está por supuesto muy presente en su obra, pero hay en el tratamiento vocal de Haendel un respeto casi reverencial por las posibilidades del instrumento humano, teniendo en cuenta su flexibilidad, pero también sus límites. Del período glorioso de la Royal Academy el programa de hoy incluye sólo un extracto de *Giulio Cesare in Egitto* (1724), puede que la ópera más famosa de Haendel en nuestros días: se trata del dúo «Son nata a lagrimar», que cierra el primer acto de la obra con intenso patetismo. Fracasada la Academia, Haendel se hizo él mismo empresario (asociado con otros) y siguió adelante con sus temporadas de ópera, incluso cuando en 1734 una nueva compañía (la de la Nobleza) contrató a la mayor parte de sus cantantes y alquiló *su* teatro de Haymarket. Haendel se instaló en otro teatro recién abierto (Covent Garden) y allí ofreció en 1735 dos auténticos prodigios: *Ariodante* y *Alcina*, que incorporaban algunas novedades, como una mayor fluidez dramática y escenas de ballet. Las tres arias de estas óperas que se ofrecen hoy fueron escritas para el *castrato* Carestini, cantante reconocido por la especial versatilidad de su voz y la sensibilidad de su canto *spianato*: Haendel lo demuestra en estas tres muestras diferentes de su arte, el esplendor ágil de «Dopo notte» contrasta con la susurrante «Scherza infida» y el carácter pastoral y radiante de «Verdi prati». Arruinada la Compañía de la Nobleza, Haendel regresaría a Haymarket en 1738 para ofrecer dos nuevos títulos, antes de que sus estrenos operísticos terminaran radicalmente con dos obras más presentadas en otro espacio, el Lincoln's Inn Fields, en 1740 y 1741. De estas últimas cuatro obras, la más célebre hoy es sin duda *Seise*, la segunda de las estrenadas en Haymarket. De ella sale esa vibrante muestra de bravura escrita en un brillante sol mayor, «Crude furie», que Haendel compuso para otro de los *castrati* más famosos del tiempo, Caffarelli.

El duelo entre *divas* barrocas, que lo es también entre dos formas de entender el arte vocal por parte de dos grandes maestros del XVIII, termina fuera del ámbito puramente operístico e incluso del espacio italiano, pues *Gloria e Imeneo* es una serenata, que nace del encargo hecho a Vivaldi por el embajador francés en Venecia para conmemorar las bodas celebradas en septiembre de 1725 entre Luis XV y la princesa polaca Maria Leszczyńska. Todo desacuerdo queda abolido en este canto epitalámico del que el dúo «In braccio de contenti» nos ofrece su cara más gozosamente conciliadora.

Pablo J. Vayón

ANN HALLENBERG *Mezzosoprano*

La mezzosoprano sueca Ann Hallenberg aparece con regularidad en teatros de ópera y festivales como Teatro alla Scala de Milán, Teatro La Fenice de Venecia, Teatro Real de Madrid, Theater an der Wien, Opernhaus de Zúrich, Opéra National de París, Ópera de Lyon, Théâtre de La Monnaie de Bruselas, Netherlands Opera de Ámsterdam, Bayerische Staatsoper de Múnich, Staatsoper de Berlín, Semperoper Dresden, Royal Swedish Opera, Festival de Salzburgo, Verbier Festival y Edinburgh Festival.

Su repertorio operístico incluye un gran número de roles de Rossini, Mozart, Gluck, Massenet, Haendel, Vivaldi y Monteverdi. En el formato de concierto se encuentra igualmente cómoda, apareciendo en salas de conciertos y festivales en Europa y Norteamérica. Su repertorio comprende música desde el temprano siglo XVII (Monteverdi y Cavalli), pasando por Mozart, Haydn, Beethoven, Berlioz, Brahms, Mahler y Chausson, hasta el repertorio contemporáneo de Franz Waxman y Daniel Börtz. Ann Hallenberg trabaja regularmente con directores como Fabio Biondi, William Christie, Sir John Eliot Gardiner, Emmanuelle Haïm, Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, Riccardo Muti, Kent Nagano, Sir Roger Norrington, Sir Antonio Pappano, Christophe Rousset y Alberto Zedda.

Ha grabado más de 40 CD y DVD con música de Bach, Haendel, Vivaldi, Mozart, Haydn, Gluck, Rossini, Mendelssohn, Brahms y Bruckner, entre otros. En los International Opera Awards de Londres de mayo de 2016 su CD *Agrippina* ganó el premio «Best Operatic Recital». Este fue su segundo premio en dicha categoría, habiéndolo ganado también en 2014.

VIVICA GENAUX *Mezzosoprano*

Con una carrera que abarca ya dos décadas, la mezzosoprano Vivica Genaux encandila al público y la crítica con su carisma, compromiso y asombrosa técnica vocal.

Milwaukee, Wisconsin, fue testigo de su debut en 1994, interpretando Isabella en una producción de la Florentine Opera de *L'italiana in Algeri* de Rossini, un rol que recuperó con gran acogida en 2015 para la Opera Fairbanks. Desde sus comienzos, diversos roles de Rossini la han llevado a teatros de ópera y salas de concierto de todo el mundo. De forma paralela a sus credenciales belcantistas, Vivica ha sido elogiada por sus interpretaciones de música de Georg Friedrich Haendel, Antonio Vivaldi y sus contemporáneos, destacando su versión de Píramo en *Píramo e Tisbe* de Johann Adolf Hasse, y su Eternità y Diana en *La Calisto* de Francesco Cavalli.

En el formato de concierto, uno de los momentos culminantes de la Temporada 2016/2017 ha sido su debut con un programa de música compuesta para el personaje mitológico Orfeo por compositores como Gluck, Haendel, Hasse, Porpora, Ristori y Wagenseil, continuando la tradición de Rival Queens, una exploración acometida por Vivica junto a la soprano Simone Kermes de arias y dúos compuestos para las divas del siglo XVIII Faustina Bordoni y Francesca Cuzzoni. Ganadora de varios premios incluyendo 1997 ARIA Award, New York City Opera's 2007 Christopher Keene Award, y Pittsburgh Opera's 2008 Maecenas Award, Vivica disfruta de compartir sus experiencias con nuevas generaciones de cantantes a través de clases magistrales y cursos. Su extensa discografía abarca la totalidad de su carrera hasta el momento actual, y continúa explorando programas y roles operísticos, que hasta la fecha incluyen más de sesenta.

DIEGO FASOLIS *Director musical*

Diego Fasolis es conocido internacionalmente como un intérprete de referencia en el ámbito de la música antigua. Su versatilidad y virtuosismo se combinan con un estilo riguroso muy apreciado por el público y por la crítica internacional, la cual sigue su actividad a través de los festivales más importantes de Europa y América, radio, televisión y numerosas grabaciones discográficas que han gozado de los premios más codiciados de la prensa especializada (más de 120 grabaciones de compañías discográficas de envergadura como EMI-Virgin, Naïve, Universal Music y Warner Classic). Estudió en Zúrich, París y Cremona diplomándose con distinciones. Comenzó su carrera en los años 80 como concertista de órgano, y tras cientos de conciertos incluyendo las obras completas de Bach, Buxtehude, Mozart, Mendelssohn, Franck y Liszt orientó su carrera hacia la dirección.

En 1993 fue nombrado director del grupo vocal e instrumental de la Radio y Televisión Suiza. En 1998 comenzó a dirigir «I Barocchisti», una orquesta barroca con instrumentos de época, fundada junto a su esposa Adriana Fasolis-Brambilla. Tras su muerte prematura en 2013 fundó una fundación caritativa en su nombre para apoyar a jóvenes músicos. Paralelamente, trabaja como profesor invitado de diversos grupos y cantantes del panorama internacional. Desde 2011 ha mantenido una colaboración estable con la aclamada mezzosoprano Cecilia Bartoli en diversos proyectos, grabaciones de audio y video así como giras, la última de las cuales ha sido dedicada a compositores italianos y alemanes cuyas obras se conservan en archivos de San Petersburgo. Asimismo, ha dirigido *Norma* de Bellini en Montecarlo. En 2011, el Papa Benedicto XVI le confirió el Doctorado Honorífico en Música Sacra. Ha recibido diversos premios por su compromiso con la recuperación histórica de patrimonio musical operístico, entre ellos Disco d'Oro, Grand Prix du Disque (por su trabajo en Haendel y Vivaldi) y Echo Klassic (por la ópera *Artaserse* de Leonardo Vinci). En 2014 fue nominado a dos Grammy por su trabajo y por el proyecto «Mission» incluyendo obras de Agostino Steffani, y en 2015 por el proyecto «St. Petersburg».

Desde 2013 es invitado regular del Festival de Salzburgo donde toma parte en conciertos y proyectos operísticos, el último de los cuales ha sido el aclamado *Iphigenie en Tauride*. En 2016 La Scala le encargó la creación de una orquesta de instrumentos históricos con la que presentó *Il trionfo del tempo e del disinganno* ese mismo año. También en 2016, y siguiendo los pasos de Nikolaus Harnoncourt, interpretó la *Novena Sinfonía* de Beethoven hasta tres veces en el Vienna Musikverein con Concentus Musicus Wien y el A. Schoenberg Choir. Entre sus proyectos actuales y futuros destacan *Tamerlano* con Plácido Domingo en el Teatro alla Scala, *Orfeo* de Gluck en el Théâtre des Champs Elysées, *Le Comte Ory* en la Opernhaus de Zúrich, *Il turco in Italia* en la Staatsoper de Hamburgo, *Cenerentola* en la Opéra Royal de Lieja, *Così fan tutte* en el Teatro Regio de Turín, *La clemenza di Tito* en la Ópera de Lausanne y *L'Incoronazione di Poppea* en la State Opera de Berlín.

ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

La Orquesta Barroca de Sevilla, proyecto conjunto de Ventura Rico, cofundador de la misma, y Pedro Gandía Martín, actual director artístico, se sitúa incuestionablemente en el primer nivel de las agrupaciones españolas que se dedican a la interpretación de la música antigua con criterios historicistas.

Su actividad artística se desarrolla en los más importantes escenarios españoles y europeos, con una importante presencia en Sevilla y Andalucía. Desde su fundación en 1995 ha contado con la colaboración de figuras internacionales como Gustav Leonhardt, Christophe Coin, Sigiswald Kuijken, Jordi Savall, Monica Huggett, Diego Fasolis y Enrico Onofri, entre otros.

Tras haber grabado para los sellos discográficos Harmonia Mundi, Lindoro y Almaviva, la OBS ha creado el sello OBS-Prometeo. Ha recibido distinciones como el Editor's Choice de la revista Gramophone, Excepcional de Scherzo, Ritmo Parade, Recomendable de Cd Compact y AudioClásica, 5 estrellas Goldberg, Melómano de Oro, etc. En el año 2011 le fue concedido el Premio Nacional de Música. Asimismo, ha obtenido el Premio Manuel de Falla 2010, Premio FestClásica 2011 y una Distinción Honorífica del Ayuntamiento de Sevilla. La OBS cuenta con la colaboración del Ministerio de Cultura, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Sevilla y Universidad de Sevilla.

La Orquesta Barroca de Sevilla disfruta del apoyo de: **Patrocinadores de la Temporada 2017/18**: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), Asociación de Amigos de la OBS (AAOBS) / **Patrocinadores**: Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS), Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), English Language Institute (ELI), Fundación José Manuel Lara, Institut Français / **Colaboradores**: Teatro de la Maestranza, Teatro Lope de Vega, Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), Conservatorio Superior de Música ‘Manuel Castillo’ de Sevilla, Foster Viajes, Hotel Sevilla, Hotel Alfonso XIII The Luxury Collection, Sevilla Congress and Convention Bureau **Medios colaboradores**: Diario de Sevilla, El Correo de Andalucía, ABC, Canal Sur y Cadena Ser.