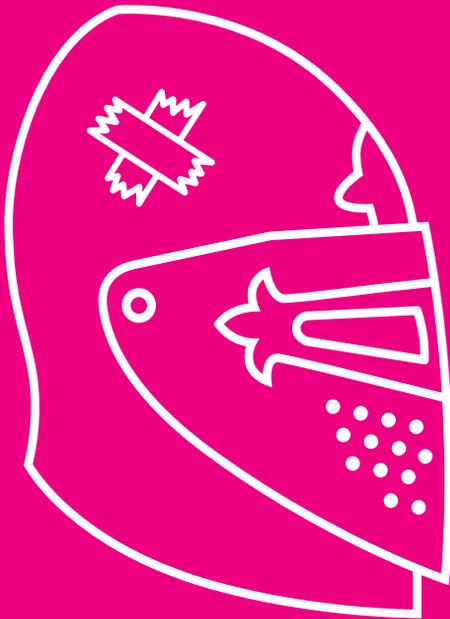

LA

MARCH

EL CABALLERO AVARO



TEATRO MUSICAL DE CÁMARA
25 SEP – 3 OCT 2022

EL CABALLERO AVARO

ÓPERA EN UN ACTO DE SERGEI
RACHMANINOFF BASADA EN LA OBRA
HOMÓNIMA DE ALEKSANDR PUSHKIN

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

DEL 25 DE SEPTIEMBRE AL 3 DE OCTUBRE DE 2022

Nueva producción de

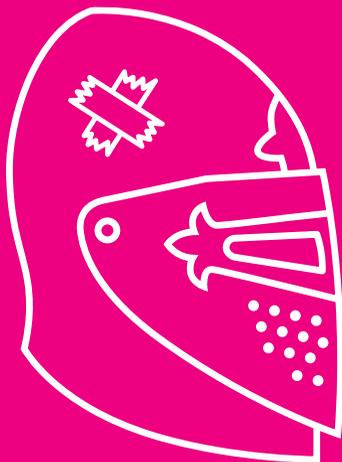
FUNDACIÓN JUAN MARCH



En enero de 1906, el Teatro Bolshói acogía el estreno de *El caballero avaro* de Sergei Rachmaninoff. El propio compositor dirigía desde el foso la que era su segunda ópera, basada en un icono de la literatura rusa como Aleksandr Pushkin. Una de sus *Pequeñas tragedias* (1830) servía de libreto para expresar en música las consecuencias del pecado capital de la avaricia, reflejadas en una patológica relación paternofilial ambientada en la Europa medieval. Rachmaninoff compone una partitura de atmósfera oscura y angustiosa, con un lenguaje personal que lo aleja de los cauces de la ópera tradicional. Con esta nueva producción, el formato Teatro Musical de Cámara alcanza su decimoquinta edición y prosigue la estela de otros títulos rusos como *Mavra* de Igor Stravinski (2016) y *Mozart y Salieri* de Nikolay Rimsky-Korsakov (2017), con un libreto basado asimismo en la tragedia homónima de Pushkin.

Fundación Juan March

*Por respeto a los demás asistentes, les rogamos
que desconecten sus teléfonos móviles
y que no abandonen la sala durante el acto.*



ÍNDICE

6

FICHA ARTÍSTICA

8

ARGUMENTO Y ESTRUCTURA

11

Avaricia: del pecado capital a la crematomanía

Alfonso Romero

15

Un cuento sobre el sufrimiento humano

Marina Frolova-Walker

25

Pushkin, el principio de todos los principios

Marta Rebón

31

LIBRETO

45

Biografías

EL CABALLERO AVARO

Ópera en un acto de **Sergei Rachmaninoff** (1873-1943)
basada en la obra homónima de **Aleksandr Pushkin** (1799-1837)
Moscú, 1906

Dirección musical y piano
Borja Mariño

Dirección de escena
Alfonso Romero

REPARTO

Barón
Ihor Voievodin, barítono

Albert (su hijo)
Juan Antonio Sanabria, tenor

El duque
Isaac Galán, barítono

El prestamista
Gerardo López, tenor

Iván (el sirviente)
Javier Castañeda, bajo

EQUIPO ARTÍSTICO Y TÉCNICO

Escenografía **Carmen Castañón**
Vestuario **Gabriela Salaverri**
Vídeo **Philipp Contag-Lada**
Iluminación **Félix Garma**

Ayudante de dirección
y regiduría de luces y vídeo **Sonia Gómez Silva**
Coordinación de producción
y escenografía, utilería
y ayudante de regiduría **Cristina Martín Quintero**
Caracterización **Sara Álvarez y Moisés Echevarría**
Ayudante de vestuario y sastrería **Isabel Turga**
Realización de vestuario **Gabriel Besa**
Realización de escenografía **Miguel Ángel Coso**

Sobretitulado **Estéfano Cerami**
Técnico de proyecciones y vídeo **Pablo Espiga**
Traducción del ruso del libreto **Amelia Serraller Calvo**
Instructora de ruso **Marina Makhmoutova**

EQUIPO TÉCNICO FUNDACIÓN JUAN MARCH Scope Producciones S. L.

Coordinación **Patricia Pérez de la Manga**
Realización y vídeo **José Sevilla y Juanma Paz**
Iluminación **Álvaro Caletrio y Marina Blanc**
Sonido **Simón Rey y Joaquín Martín**
Operador de cámara **Javier Millán**

DURACIÓN
60 minutos

FUNCIONES
Domingo 25 de septiembre, 18:30 h
Miércoles 28 de septiembre, 18:30 h
Sábado 1 de octubre, 12:00 h
Domingo 2 de octubre, 12:00 h

La función del día 28 se transmite en directo
por Radio Clásica de RNE
y por *streaming* en Canal March y YouTube.

De esta producción habrá otras tres representaciones para público escolar
los días 27 y 29 de septiembre, y 3 de octubre

ARGUMENTO

INTRODUCCIÓN

La obertura instrumental, de aire tenebroso, evoca los rasgos del principal protagonista: un barón avaro y enfermo, cuyo único propósito vital es el enriquecimiento sin límite y la acumulación de oro.

ESCENA 1

La escena se sitúa en la torre del castillo del caballero. Albert, el hijo del barón, cuenta sus problemas a Iván, su sirviente y escudero. Se lamenta de la miseria en que vive, provocada por la avaricia de su padre, al tiempo que recuerda su exitosa participación en un torneo de justas cuando derrotó al conde Delorsch, pese a que este le rompió el casco con la lanza. Necesita una nueva armadura para reemplazar la dañada o, de lo contrario, no podrá competir en más torneos. Pero el barón apenas le proporciona una pequeña asignación y el joven se queja amargamente de su frágil situación económica.

Albert decide recurrir a Salomón, un prestamista de origen judío, para que le procure dinero. Pero este desconfía de poder recuperarlo, mientras insinúa que la muerte del viejo barón solucionaría sus problemas. Incluso llega a hablarle de un veneno de efecto rápido y eficaz. Albert se enfada y lo echa de la habitación. Pero no puede seguir viviendo en la pobreza. Sólo le queda un último recurso: explicar la situación al duque, la única persona que puede influir en el barón.

ESCENA 2

El barón se recrea gozosamente en la contemplación de sus cofres repletos de tesoros, custodiados en el sótano lúgubre y opresivo de su castillo. Cuando toca tanto oro, se siente inmortal y todopoderoso. Cada moneda del baúl tiene una historia detrás. Un antiguo doblón fue traído por una viuda, cuyo difunto marido debía dinero al barón. La mujer, al cuidado de tres hijos, lloró bajo la lluvia durante medio día, pero no logró apaciguar la sed de avaricia del caballero. Otra moneda la consiguió de unos bribones, quienes probablemente la habían robado. Ninguna de estas historias que explican el tesoro remueve en absoluto la conciencia del viejo caballero. Más bien al contrario: se deleita en la depravación, que lo sumerge en un estado de locura extática.

Pero la exaltación por poseer una riqueza incalculable se ve ensombrecida por el presentimiento de una muerte inminente. El barón comprende que no le queda mucho tiempo de vida. Sin embargo, le encoleriza la idea de que su hijo vaya a dilapidar toda su riqueza, después de las privaciones que ha soportado durante toda su vida para llenar las arcas de oro.

ESCENA 3

Albert acude al palacio del duque en busca de un aliado que convenza a su padre. La estrategia del joven es encontrar a un aristócrata de alto rango que haga entrar en razón al viejo avaro. El duque recuerda los días de su juventud y la amistad

que unió a su abuelo con el barón, entonces un joven apuesto. Los conmovedores recuerdos que evoca ablandan al duque, que acepta ayudar a Albert en su propósito. Pero, en el curso de la conversación, el duque se percató de la presencia del barón cerca de la ventana y urge a Albert para que se esconda en otra habitación. El padre entra en la sala.

El duque le reprocha que no le haya visitado durante tanto tiempo. El barón se excusa por su avanzada edad y su incapacidad para participar en torneos y otros entretenimientos cortesanos, aunque dice estar siempre al servicio de su antigua amistad. El duque aprovecha su buena disposición y le habla sobre la situación de Albert, tratando de persuadirle para que le proporcione una asigna-

ción digna de su rango. El barón evita el asunto, cegado por su irrefrenable avaricia, e intenta desprestigiar a su hijo, a quien llega a acusar de robo e intento de asesinato.

Albert, que sigue la escena escondido, entra en la sala fuera de sí ante una insinuación tan grave, gritando que su padre miente. El caballero lanza el guante y reta a duelo a su hijo. El joven lo acepta, mientras el duque observa espantado la terrible escena, lamentando que padre e hijo hayan llegado a una confrontación enfermiza. Para evitar el duelo, el duque expulsa a Albert, mientras que el barón intenta justificar su actitud. De repente desfallece, murmurando “¿Dónde están las llaves? Las llaves, mis llaves...”. Sufre un infarto y cae muerto.

ESTRUCTURA

ACTO ÚNICO

Introducción (Largo)

Escena 1. En una torre “Во что бы то ни стало на турнире” [Cueste lo que cueste, he de aparecer] (Albert)

Escena 2. En un sótano “Как молодой повеса ждет свиданья” [Ardo de impaciencia como un patán] (Barón)

Escena 3. En un castillo “Поверьте, государь, терпел я долго” [Créame, excelencia: ¡he soportado tanto!] (Albert)



Ilustración de Aleksandr Efimovich Zemtsov (1856-1896) para la tragedia *El caballero avaro*, artista especialmente conocido por el uso de temas de la historia rusa en sus cuadros y por ilustrar las obras de Pushkin. Grabado en papel, 1882.

Avaricia: del pecado capital a la crematomanía

Alfonso Romero Mora

Con la puesta en escena de *El caballero avaro*, la Fundación Juan March y el Teatro de la Zarzuela continúan su meritoria y valiente apuesta por programar óperas que no pertenecen al repertorio más conocido y suman un título más basado en las *Pequeñas tragedias* de Pushkin. Como en anteriores obras, el poeta y dramaturgo penetra en lo más profundo del alma humana, representando los vicios y bondades del hombre.

La elección del título por parte del autor de este drama está cargada de intencionalidad y significado. Pushkin bien podría haber elegido *El barón avaro* como título, pero decide identificar al protagonista no por su rango nobiliario, sino por su condición de caballero, creando así una suerte de oxímoron al unir dos términos contradictorios y opuestos: “caballero” y “avaro”. Según el código de conducta medieval, la generosidad era una de las virtudes imprescindibles del

caballero, por lo que el vicio de la avaricia queda de esta forma magnificado al ser atribuido precisamente a la persona menos sospechosa de poseerlo.

Mi propuesta escénica crea puentes entre el pasado y el presente, entre el concepto de la avaricia como pecado capital y la visión más actual de la misma como un trastorno de la personalidad. En psicología, la crematomanía define la obsesión patológica por el dinero, lo que provoca que la persona descuide cualquier otro aspecto de su vida. Su único objetivo es acumular riqueza de la manera que sea. Lo material está por encima de lo humano, de lo afectivo y, a veces, hasta de lo moral. La inercia de acumular recursos contrarresta el sentimiento de incertidumbre sobre lo que puede sucederle a uno en el futuro, por lo que la avaricia pudo haber evolucionado en nuestros antepasados ancestrales como una forma de adaptación cuando el entorno era pobre



Diseño de tríptico para la escenografía de *El caballero avaro*, de Carmen Castañón. Fundación Juan March y Teatro de la Zarzuela, 2022.

en recursos. Además de relacionarse con comportamientos inmorales, es causa de guerras, de corrupción, traiciones y delitos, estafas, robos, asesinatos y mentiras.

Para el avaricioso y el codicioso, suficiente nunca es suficiente, aunque co-

dicia y avaricia no son la misma cosa. El avaro acumula, es tacaño, gasta lo menos posible y casi nunca comparte. El codicioso puede disfrutar de su riqueza, se la gasta y puede incluso compartirla.

El pasado, la tradición y la visión moralista y aleccionadora de la avaricia como pecado capital se representarán sobre el escenario en forma de tríptico medieval. Esta obra pictórica será el elemento generador de la acción. Tres tablas, tres escenas y tres formas artísticas diferentes

de representar la avaricia unidas sobre el escenario: pintura, palabra y música. El tríptico sirve, además, como referencia directa a la ambientación histórica que Pushkin quiso dar a su obra: la Edad Media. Mi deseo es que el resto de la escenografía y el vestuario no definan un lugar o una época determinada, ya que el tema principal es y ha sido siempre universal y atemporal.

“¿Qué diablo de veracidad puede tener una sala dividida en dos partes, de las que una está ocupada por dos mil espectadores que fingen ser invisibles para quienes se encuentran en el escenario?”: Pushkin reflexionaba con estas palabras en una carta a un amigo sobre la idea de veracidad en el teatro y las virtudes de un buen dramaturgo. La fidelidad histórica del vestuario y el espacio escénico a la época original de la obra no eran para él tan importantes como la sinceridad de las pasiones, la veracidad de los sentimientos y las circunstancias virtuales.

En una primera lectura del texto, puede llamar la atención el hecho de que Albert se lamenta de la tacañería de su padre sin atisbos de buscar una forma propia de ganarse la vida, pero este hecho debe ser entendido en el contexto caballeresco medieval en que se concibió originalmente la obra. Según los códigos de la época, el joven noble que, tras largo tiempo y duro aprendizaje, lograba la condición de caballero era siempre respaldado económicamente por su progenitor o por el señor al que juraba fidelidad.

El hijo se lamenta de la penuria económica, pero no es solamente una carencia material, sino también afectiva, la que lo atormenta. Cegado por la avaricia, ese padre siempre ha ignorado y despreciado

a su hijo por no estar dispuesto a hacer lo que él hace: buscar riquezas entre el fango y la dolorosa miseria ajena. Aun así, el hijo intenta por todos los medios llamar la atención del padre y obtener su reconocimiento intentando destacar, ser el mejor en lo que hace, aunque su vieja y destartalada armadura no brillará nunca lo suficiente para ser vista por su progenitor.

La segunda tabla del tríptico es abierta y vemos al padre en la intimidad de su cámara del tesoro. Es en esta escena donde quiero que la idea de la avaricia como pecado trascienda y evolucione hacia un concepto más moderno de trastorno psicológico. Él mismo ha construido otra armadura, tosca y primitiva, pero de oro puro. Este símbolo externo de poder es utilizado en su ritual casi erótico para su disfrute íntimo y secreto. Pero su trastorno mental hace que desee una unión más profunda con el pesado metal. Necesita literalmente que el oro penetre dentro de su cuerpo, que sea parte de su físico en una suerte de dismorfia enfermiza. Incapaz de sentir empatía con el resto de seres humanos, desprecia su propia condición humana y sueña con eliminarla por completo.

Finalmente se produce la confrontación directa entre el padre y el hijo, en la que queda patente la imposibilidad de entendimiento entre las dos partes. Cada uno cuenta con su propia armadura, una vieja y oxidada, pero lograda con honestos esfuerzos, y la otra dorada, si bien bruñida con sangre y lágrimas. En esta última justa no habrá claros vencedores y quedará patente que precisamente el sueño del barón de renunciar a toda humanidad posible se convertirá en la causa de su última y definitiva derrota.



Un cuento sobre el sufrimiento humano

Marina Frolova-Walker

Traducción de Luis Gago

Está el Rachmaninoff¹ del mito popular, un exiliado que añoraba tan intensamente su país natal que era incapaz de esbozar jamás una sonrisa. Luego está el Rachmaninoff de verdad, que era un hombre rodeado de su familia y amigos, en cuya compañía no dejaba de reír. Era un hombre que reconstruyó enérgicamente su vida en Occidente gracias a sus generosos ingresos como pianista. Su idílica casa a orillas del lago de Lucerna no era una réplica de una mansión rusa, sino una elegante villa modernista que contaba con todos los últimos avances tecnológicos. Aun así, hay algo en la música que alimenta el mito, porque nadie podía retratar tan bien como Rachmaninoff las negras profundidades del sufrimiento humano. Sus retratos del dolor y el padecimiento suelen carecer del más mínimo

rayo de esperanza y las descripciones que él mismo hizo de sus obras se caracterizan por el miedo a la muerte y el Juicio Final. Y es que este hombre jovial y extravertido tenía otra cara y podía caer con facilidad en una depresión extenuante.

El caballero avaro es una destilación del sufrimiento. El hermoso preludeo sinfónico no se eleva nunca por encima de su tonalidad principal en modo menor, mientras que la evocadora e inquietante orquestación enfrenta a la “voz humana” de los violonchelos con el fatídico metal, que aplasta cualquier intento de los violonchelos por elevarse por encima del registro grave. Surge un nuevo tema en el arpa y la cuerda, sonando como gotas de agua que van cayendo con un ritmo uniforme, aunque se trata, en realidad, de una cita de Rachmaninoff de su propia

Fotografía de Sergei Vasilievich Rachmaninoff en 1921.
Kubey-Rembrandt Studios.

¹ Nota editorial: los nombres de los compositores son transcritos en esta publicación según la transliteración anglosajona.

pieza “*Lágrimas*”, de la *Suite núm. 1* para dos pianos. Este tema de “*Lágrimas*” se vio inspirado a su vez por el repicar de las campanas de la catedral de Santa Sofía en Novgorod y reaparece en la ópera cuando el barón expone su monólogo central, en el momento en que expresa palabras que parecen pertenecer más al poeta, Aleksandr Pushkin, que a su personaje:

Si todas las lágrimas,
la sangre y el sudor causados
por el oro que aquí se guarda
fueran regurgitados por la tierra,
bien podría producirse
un segundo Diluvio...

Gracias a la propia experiencia de ambos, tanto Pushkin como Rachmaninoff conocían la especial angustia provocada por una completa ausencia de patrimonio familiar. Pushkin escribió *El caballero avaro* y sus otras tres *Pequeñas tragedias* en 1830, cuando quedó confinado en una finca familiar en el campo debido a la cuarentena impuesta por un brote de cólera, lo que retrasó tres meses su boda. Se puso a trabajar con gran energía en medio de este aislamiento, ya que tenía la intención de ganar todo lo posible por medio de su escritura: ni él ni su futura mujer contaban con mucho dinero, a pesar de sus orígenes aristocráticos. A fin de mantener su prestigio y atraer a potenciales patrones, tuvo que vivir con frecuencia muy por encima de sus posibilidades, lo que dio lugar a numerosas humillaciones. Siete años después, cuando murió en un duelo, su herencia consistió únicamente en enormes deudas que había que pagar. Esta difícil situación surgió porque su padre, un vago, ya había dilapidado la fortuna familiar. La historia

podría haber dado lugar a algunas incómodas comparaciones y, por este motivo, Pushkin aparentó que la historia no era la suya propia, lo que le llevó a afirmar que lo único que había hecho era adaptar una (inexistente) tragicomedia del poeta inglés (real) William Shenstone.

El padre de Rachmaninoff también había derrochado su dinero y provocó un sufrimiento añadido al romper la familia como consecuencia de un divorcio. Al igual que Pushkin, Rachmaninoff conocía bien la carga que suponía tener un nombre aristocrático, con todas las expectativas sociales que ello despertaba, a pesar de vivir realmente en la pobreza. Se mantenía gracias a las clases de piano que impartía y, al igual que Pushkin, sabía lo que se sentía al ser un “pariente pobre” que dependía de la benevolencia y la compasión. Cuando alcanzó la fama, sin embargo, empezó a disfrutar de generosos ingresos gracias a sus conciertos y a la publicación de sus composiciones. En un momento posterior de su vida, cuando se encontraba ya en Estados Unidos, trabajó intensa e incesantemente como pianista con el fin de preservar su estatus y su fama como un destacado virtuoso, no por vanidad, sino para poder procurar una vida confortable a su familia, además de para apoyar a centenares de emigrados rusos que no tenían un céntimo y para donar dinero a diversas buenas causas.

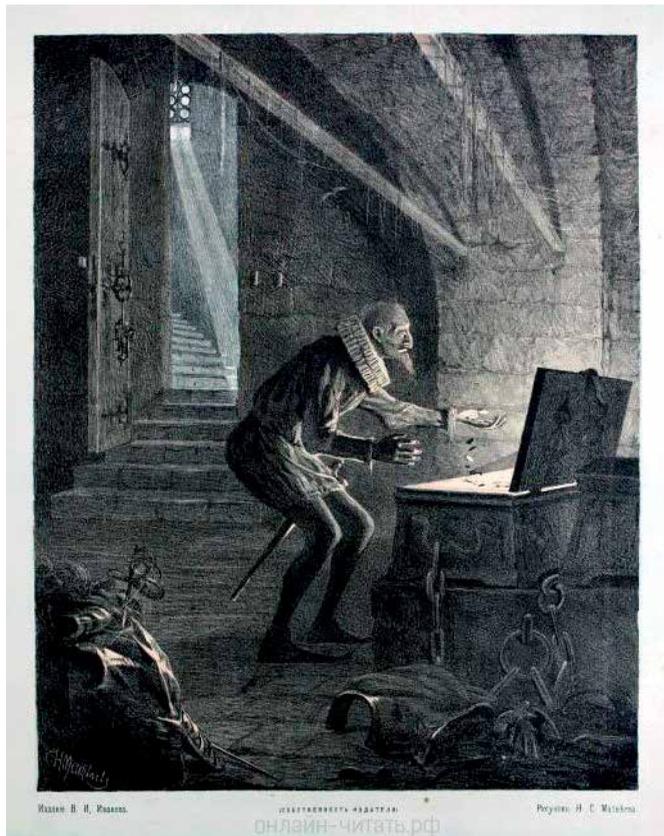
Justo antes de que empezara a componer su ópera en un acto sobre el drama de Pushkin, Rachmaninoff contrajo también matrimonio. La mujer que eligió fue su prima Natalia Satina y las normas de consanguinidad le exigieron realizar una petición al zar para que le concediera un permiso especial. En este punto se aca-



El adiós de Pushkin al mar, de Iván Aivazovski (1817-1900) e Iliá Repin (1844-1930). Óleo sobre lienzo, 1877.

ban los paralelismos entre Pushkin y su mujer, porque la familia de Natalia había gestionado su riqueza con más cuidado. Rachmaninoff se trasladó a la finca de su mujer en Ivanovka, lo cual despertó en él el entusiasmo por las innovaciones agrícolas. También practicó una nueva actividad en sus ratos de ocio: conducir un coche a toda velocidad por las solitarias estepas.

Durante su luna de miel en Europa, en el verano de 1902, Sergei y Natalia recibieron un regalo de boda inusual. Entre los primos de Rachmaninoff había otro famoso pianista, Aleksandr Siloti, que consiguió organizar todos los preparativos necesarios para que la pareja asistiera al Festival Wagner en Bayreuth. Rachmaninoff recibió las entradas de manos de la propia Cosima (la viuda de



Un caballero avaro en la bodega, (1880), grabado de Nikolái Sergueévich Matveiev (1855-1939).

Wagner e hija de Liszt). El momento culminante del viaje fue la representación del monumental ciclo de dramas musicales de Wagner, *El anillo del nibelungo*.

A pesar de la brevedad de *El caballero avaro* de Rachmaninoff, existen conexiones interesantes con el *Anillo* de Wagner, que Rachmaninoff empezó a componer un año después de su visita a Bayreuth. El *Anillo* es, en gran medida, una reflexión en cuatro jornadas, que se dilata durante quince horas, sobre la desgracia que el poder del oro ha traído al mundo. El oro es sólo una fuerza positiva cuando sigue

formando parte de la naturaleza, destellando en el fondo del Rin. Cuando se lo aparta de su estado natural se utiliza para engañar y esclavizar, convirtiéndose entonces en una sustancia detestable que puede destruir no sólo vidas individuales, sino toda una civilización.

El conciso y concentrado análisis que hace Pushkin de la obsesión de un hombre presenta una dimensión muy modesta en comparación con la epopeya anticapitalista de Wagner, pero ambas obras muestran el poder del dinero para abrir un abismo de pecado y sufrimiento.

Albert, que dedica su vida al deporte y a los placeres cortesanos, vive humillado porque su padre, el barón (el caballero avaro del título), acapara dinero y se niega a apoyar las actividades de su hijo. Pero la negativa del barón va mucho más allá de la mera prudencia y acaba encadenado a su propio tesoro, pensando únicamente en el poder que puede reportarle. Gracias al monólogo del barón nos enteramos de sus crueldades cotidianas y de la falsa moralidad que adopta para evitar tener

problemas de conciencia. Sabemos de dos de sus muchos y desdichados deudores, una viuda indigente y un ladronzuelo, que son retratados vívidamente en el grandioso y espeluznante clímax de la música de Rachmaninoff.

La partitura de *El caballero avaro* muestra que Rachmaninoff había estudiado en todo detalle el *Anillo* de Wagner. La habilidad de este al crear la atmósfera exacta para cada escena y la evocación no sólo de personajes, sino incluso de seres ina-



Sergei Rachmaninoff, en la década de 1890, con su amigo el cantante Fiódor Chaliapin, quien participó en la producción de su primera ópera, *Aleko*, estrenada en el Teatro Bolshói de Moscú en 1893.



Fotografía de Rachmaninoff con los primeros intérpretes de *El caballero avaro* en 1906. De izquierda a derecha: Antón Bonachich (Albert), Georges Baklanov (barón), Sergei Rachmaninoff e Iván Griuznov (duque).

animados, proporcionó a Rachmaninoff recursos musicales para retratar la oscuridad del sótano y el fulgor de las monedas de oro. El novedoso empleo de la orquesta por parte de Wagner provocó que Rachmaninoff se replanteara su manera de abordar los principios de la orquestación, al igual que les había sucedido a sus colegas rusos mayores que él, Nikolay Rimsky-Korsakov y Alexandr Glazunov.

La imagen popular de una orquesta wagneriana es la de una multitud de re-

sonantes instrumentos de metal, pero esto resulta en buena medida engañoso. Orquestrar a la manera de Wagner es crear una entidad polifónica viva, que respira y que narra continuamente una historia con ilustraciones a través de un sinfín de colores cambiantes, expresando la poderosa intensidad de los sentimientos de un personaje y creando impresionantes efectos teatrales. Es tan refinada que puede presentar de manera simultánea ideas o emociones enfrentadas. Wagner elige y mezcla colores precisos a partir de una paleta infinita y Rachmaninoff hace lo propio: en los primeros compases de *El caballero avaro*, divide sus violonchelos en dos grupos, ya que quiere concentrar toda la actividad en el registro grave, y añade clarinetes y clarinetes bajos a las trompas para crear una nueva sonoridad que

resulta adecuadamente turbia y viscosa. Cuando el oro empieza a brillar a la luz de la vela, los violines en *pizzicato* y las maderas agudas en *staccato*, junto con el timbre ocasional del triángulo, nos permiten imaginar que estamos acariciando las monedas con nuestros dedos.

La influencia wagneriana se extiende, más allá de la orquestación, a otras facetas de la música de Rachmaninoff en *El caballero avaro*. Aunque conocemos al compositor ruso como el gran maestro de melodías líricas muy extensas, aquí experimenta con motivos minúsculos, a partir de los cuales construye toda la música. Un motivo consiste en un grupo de tres o cuatro notas, ascendentes o descendentes cromáticamente, y esto asoma por doquier para retratar los efectos de cómo la avaricia está extendiéndose por todas partes, a la manera de un virus. Así es como Albert habla de la avaricia, afirmando, cuando está tocándose el motivo: “Sí, es fácil contagiarse aquí, bajo el mismo techo que mi padre”. El mismo motivo se encuentra presente en el primer compás del Preludio y puede hallarse entretejido en la textura a lo largo de la ópera hasta la cadencia final. Lo oímos al comienzo del solo de clarinete bajo que marca la entrada del barón, pero es también un componente básico del motivo de Albert, donde su presencia queda disimulada por el ritmo de galope de su caballo.

La única auténtica oposición a este tema omnipresente es el motivo de las “lágrimas”, mencionado más arriba. Cuando el resplandeciente oro lleva al barón a experimentar un éxtasis mientras contempla el poder que puede comprar, la oleada ascendente que conduce hasta este momento se construye no sólo a partir del motivo de la avaricia, sino también

de diversas modificaciones del motivo de las lágrimas. Es casi una metáfora visual de una montaña de oro construida a partir del sufrimiento humano, lo que hace de él un momento verdaderamente wagneriano en el que se revela en la música un significado que va más allá de las palabras que están cantándose. Aun siendo los medios wagnerianos, el estilo de la música se encuentra aquí más cerca –hay que reconocerlo– de Tchaikovsky, cuya música había conocido y estudiado Rachmaninoff mucho antes de que escuchara a Wagner.

A pesar del cuidado que puso en ella, la ópera trajo la desdicha al compositor. Una motivación básica para elegir este relato era crear un papel que se erigiera en un perfecto vehículo para los talentos del bajo ruso de fama internacional Fiódor Chaliapin. Lo cierto es que el papel del barón habría encajado a la perfección con sus características, ya que requería la fuerza dramática y la versatilidad actoral que poseía el cantante y que cautivaban a los espectadores. Rachmaninoff y Chaliapin eran íntimos amigos. También eran colegas que habían trabajado juntos musicalmente: Rachmaninoff había acompañado a Chaliapin en su doble condición de pianista y de director de la orquesta del Bolshói. Se hallaba muy familiarizado con los famosos retratos que componía Chaliapin de personajes complejos, sobre todo el de Borís Godunov en la ópera homónima de Modest Mussorgsky, pero también el de Salieri en *Mozart y Salieri* de Rimsky-Korsakov, que había puesto música a otra de las *Pequeñas tragedias* de Pushkin y que sirvió de prototipo inmediato para Rachmaninoff. En el clímax del monólogo del barón, cuando

pronuncia las palabras “*Ya tsarstvuy!*” (“¡Soy yo quien gobierna!”), tanto la música como las palabras nos recuerdan a “*Ya tsar yescho!*” (“¡Yo sigo siendo el zar!”) en la escena de la caída de Borís Godunov. La ópera fue, pues, para Chaliapin casi un “*bénéfice*”, una palabra francesa que se utiliza en ruso para indicar que una ópera se convertía en un vehículo de lucimiento para un cantante famoso en concreto.

Y, a pesar de ello, Chaliapin renunció a cantar el papel del barón. Dijo al com-

positor con toda crudeza que el papel del barón no conseguía estar al nivel artístico del texto de Pushkin (todos los rusos cultos tienen sus propias opiniones muy marcadas sobre Pushkin, el más grande de los poetas rusos). Sin Chaliapin, la ópera tuvo una acogida tibia en el Bolshói y Rachmaninoff se sintió profundamente herido por la negativa de su amigo. Luego se reconciliaron y Chaliapin seguiría cantando el papel protagonista de la primera ópera de Rachmaninoff, *Aleko*, en la que podía incorporar sus propios acentos dra-



Fotografía de Feodor Chaliapin en 1954. Tarjeta postal rusa de Dynamo, núm. MB 22975-86

Fotografía de Sergei Rachmaninoff alrededor de 1915



máticos a una música que tenía un carácter más convencionalmente romántico. Es incluso posible que Rachmaninoff fuera víctima de su propio éxito de resultados de incorporar tanto de la personalidad de Chaliapin en la escritura del papel del barón que al cantante ya no le quedaba nada que añadir. Sólo cabe hacer conjeturas.

El transcurso de un siglo ha hecho desaparecer estos problemas y prejuicios, permitiéndonos ver ahora con una mirada nueva esta obra raramente interpretada y merecedora de que sus bonda-

des sean reconocidas. No se trata de una mera excentricidad ni de un experimento fallido, sino que es una obra que nos traslada a la esencia de Rachmaninoff como compositor y, también, como ser humano. La intensidad elemental de sus oleadas emocionales y su absoluta oscuridad ocultan no sólo los cálculos minuciosos de Rachmaninoff, sino también su compasión. A pesar de que sus personajes no despiertan empatía, esa compasión acaba impregnando nuestros corazones.



Pushkin, el principio de todos los principios

Marta Rebón

El repertorio de elogios que ha merecido la obra de Aleksandr Pushkin (Moscú, 1799 – San Petersburgo, 1837), ya fuera en vida o póstumamente, es comparable al de otros gigantes de las letras universales, pero solo el bardo ruso concita la opinión unánime —compartida por sensibilidades incluso antagónicas, tanto de defensores de la autonomía del arte como de quienes lo miden por su utilidad social— de que encarna la idiosincrasia nacional rusa, como si su legado codificara la compleja y contradictoria identidad del país eslavo. ¡Cuántas veces hemos leído en memorias de emigrados que meter un libro de Pushkin en la maleta era lo más parecido a llevarse un pedazo de patria! El cumplimiento de Maksim Gorki, que elevó al autor de *Relatos de Belkin* a la altura de un demiurgo mítico, es el ejemplo por anto-

nomasia de todas las alabanzas: “Pushkin es el principio de todos los principios”. A modo de nota discordante, me viene solo a la mente el manifiesto de los futuristas de 1912, que, cargando las tintas para multiplicar el impacto de su mensaje, llamaban a romper con el orden establecido y a lanzar por la borda de la modernidad a Pushkin y a todo el Siglo de Oro, aunque Vladímir Maiakovski no tardaría en aclarar que no debía entenderse al pie de la letra, pues esa alusión se refería al Pushkin “convertido en monumento”.

Suele pasar con los escritores que marcan un hito: después de su muerte, cuando ya no pueden ejercer el derecho a réplica, las autoridades de cada momento se los apropian de manera que aparezca ante los otros como “uno de los suyos”, y así su genio los legitime. Con Pushkin no fue menos: se volvió a encumbrarlo oficialmente como poeta nacional en los años más oscuros del estalinismo, a la vez que para los disidentes era una lectura amiga, un

Retrato al óleo de Aleksandr Pushkin,
de Vasili Andréievich Tropinin (1776-1857)

refugio, por sus versos escritos en el exilio, por su canto a la libertad. Por pura imposición o por sincero respecto, Pushkin es (y ha sido) parte del paisaje ruso de las maneras más evidentes e insospechadas, desde las referencias al poeta presentes en el callejero de cualquier ciudad hasta su vigencia en el habla cotidiana. También en las citas, ya sean explícitas o veladas, en muchas obras de arte posteriores. Como recordará, por ejemplo, cualquier lector de *El Maestro y Margarita*, del melómano Mijaíl Bulgákov, en el Moscú de esa novela suena, omnipresente, la polonesa de *Yevgueni Oneguín*, que los aparatos de radio de todas las casas emiten al unísono. En otro pasaje se nos brinda esta escena: un actor declama fragmentos de *El caballero avaro* para persuadir a un público sospechoso de esconder divisas extranjeras a que hagan “lo correcto” y las entreguen al Estado. Estudiado de generación en generación desde la infancia, todos los autores que lo sucedieron se han inspirado en él (Joseph Brodsky), lo han investigado (Anna Ajmátova) o lo han incorporado incluso a sus propias obras como tema (Serguéi Dovlátov). Marina Tsvietáieva expresó en un recuerdo la profunda huella que dejaba desde las primeras lecturas y cómo marcaba el camino de los futuros poetas. En *Mi Pushkin* contó que, de niña, se identificó con la protagonista de *Yevgueni Oneguín*, Tatiana, cuando fue a ver la representación teatral de la obra.

Si Gorki afirmó que Pushkin, centro del panteón cultural ruso, era “el principio de todos los principios”, es porque amplió no solo las fronteras de la literatura. La música ha sido el arte que más se ha beneficiado de sus logros, pues la ópera rusa no habría podido desarrollarse sin que el idioma no hubiera madurado antes como

herramienta artística y vehículo de pensamiento. Se considera que el “año cero” de la ópera rusa —entendida no como una mera repetición de los modelos occidentales, sino como una expresión genuina de motivos, soluciones y aportaciones propios— lo marca en 1836 el estreno de *Una vida por el zar*, de Mijaíl Glinka, que explotaba el interés por la historia rusa de resultados de la invasión napoleónica. La siguiente ópera del mismo compositor fue ya una adaptación de un título de Pushkin, el cuento épico en verso *Ruslán y Liudmila*, inspirado en los relatos populares eslavos que le habían contado en su infancia. Aquel fue el inicio de un gran número de adaptaciones (sin parangón en otro autor) a todos los géneros: danza, ópera, canción, sinfonía, música de cámara, etc. Y es que, si hubo un colectivo que descubriera desde el principio el atractivo de Pushkin, este fue el de los compositores rusos, responsables, además, de que se universalizara su nombre, pues probablemente haya más público que conozca los personajes de Borís Godunov o Yevgueni Oneguín por las óperas que por haber leído los textos de Pushkin, sobre todo si es en traducción, algo así como lo que pasó con Yuri Zhivago y su adaptación cinematográfica —banda sonora incluida—, que introdujo la novela de Borís Pasternak en el imaginario cultural colectivo. La razón de la fecunda relación entre Pushkin y la ópera va más allá del evidente vínculo que surge de la dimensión sonora del lenguaje, algo que, para Tchaikovsky, al enfrentarse a Pushkin, fue un motivo más de comunión espiritual con el poeta: “[Pushkin] ha irrumpido desde la estrecha esfera de la poesía hasta el espacio infinito de la música con la fuerza de su genio. Al margen de la cues-

tión que [Pushkin] elabore en forma de poema, hay algo en el propio poema, en la secuencia de sonidos, que penetra hasta lo profundo del alma. Este algo no es otra cosa que música”.

La razón no se limita a la “musicalidad”, y mucho menos, en el caso de Pushkin, al colorido, el manierismo o la ornamentación, sino todo lo contrario. El estilo pushkiniano huye de la artificiosidad, tiende a la concisión, a las combinaciones más naturales, al estilo directo en detrimento de la subordinación, como si lo apostara todo a la fuerza de cada palabra —en especial del verbo, que espolea los versos— y al efecto multiplicador que encuentra en la disposición ideal de los elementos. A eso se le añade un don natural para forjar tetrámetros yámbicos cristalinos, armoniosos y ligeros: la música vocal rusa sería mucho más pobre sin él, en calidad y cantidad. Pushkin también ofreció a los compositores un abanico excepcionalmente amplio y variado de escenarios, tiempos históricos, localizaciones y géneros: del relato fantástico al drama político de corte shakesperiano, del verso lírico a la sátira más descarnada, del exotismo a las escenas folclóricas. No solo era un ávido lector —las bibliotecas eran un lugar de consuelo en el exilio—, sino que, además, su interés por la historia rusa fue una de sus pasiones, sin que por ello, como observó Gorki, “se intoxicara”. Porque Pushkin, aunque autor de algunos versos imperialistas que cantaron la gloria de las tropas rusas, discernía las luces de las sombras. Junto con la citada concisión que le permitió crear personajes y situaciones bien definidas en pocas páginas —*Guerra y paz* es veinte veces más extenso que *Yevgueni Oneguín*—, Pushkin era el “archivo” al que acudían los composito-

res para alzar el vuelo, como hizo Glinka con *Ruslán y Liudmila*, utilizando para ello efectos novedosos a fin de representar el universo sobrenatural, la armonía vanguardista de Rimsky-Korsakov para *El cuento del zar Saltán* y *El gallo de oro*, la capacidad de Mussorgsky para atrapar en el pentagrama las entonaciones del habla rusa en *Borís Godunov*, o la experimentación fidelista de Aleksandr Dargomizhski para *El convidado de piedra*, del que no cambió ni una coma, una obra pionera en el recitativo melódico. Un archivo propio, eslavo, seguro de sí, porque el otro gran atractivo en el seno de una sociedad cuya clase alta se relacionaba en francés era haber dado con una lengua que encontraba un equilibrio entre la expresión popular y la elevada, tanto en el vocabulario como en la dicción, apasionada sin por ello perder la distancia analítica. Por eso consiguió abrazar un país tan extenso —en su época, un imperio— en el espacio y en el tiempo. Parecía que los músicos, con él, dejaban de lado los debates del momento entre cosmopolitas y nacionalistas, clasicistas y radicales, autodidactas y académicos.

Hay, con todo, ciertas (y felices) contradicciones de partida en este retrato. Cuando se afirma que se acabó por erigir a Pushkin en quintaesencia de la “rusicidad”, no debe olvidarse que desde el siglo XVIII (entre eslavófilos y occidentalistas) el carácter mestizo de su linaje ha sido objeto de debate. Pushkin descendía del ahijado de Pedro I, Abram Ganníbal (ca. 1696-1781), un príncipe africano que fue esclavizado a corta edad por los otomanos y llevado a Constantinopla para luego ir a parar a la corte del zar ruso. Este lo utilizaría para demostrar que la buena instrucción no hacía diferencias con el



La avaricia, iluminación sobre pergamino de la época medieval.

color de la piel. Educado en París y sobresaliente ingeniero, Gannibal recaló en la corte de Isabel I y más tarde ejerció de gobernador en Tallin, donde se casó por segunda vez con una descendiente de nobles escandinavos y alemanes. Al cabo de tres generaciones nació Pushkin, apodado *afrikanets* (el Africano), que volcaría el pasado de su abuelo en una novela histórica inconclusa, *El negro de Pedro el Grande* (1827), convertida en ópera en 1961 por el compositor ruso emigrado Arthur Lourié, para quien, en sus propias pala-

bras en una carta a Anna Ajmátova, era una recreación de los “recuerdos de una Rusia que ya no existe, pero que persiste como el sueño de un poeta”. La otra contradicción es que Pushkin, aunque rescató elementos del folclore y creó prototipos eminentemente rusos, se inspiró en gran medida en autores occidentales. La suya no era una mirada nativista, sino que leía con entusiasmo textos de Ovidio, Virgilio, Goethe, Shakespeare, Byron, Voltaire, Dante, Scott, Ariosto y un largo etcétera, en los que se inspiraba. Fue Dostoievski

quien se encargó de resolver el entuerto al hacer de la necesidad virtud, cuando, en el discurso que dio en 1880 con motivo de la inauguración del monumento moscovita en honor a Pushkin, afirmó que “ser un ruso de verdad, un ruso de los pies a la cabeza, quizá no signifique otra cosa que convertirse en un hermano de todo el género humano, en un ciudadano del mundo, si se prefiere”.

Escrita durante una epidemia de cólera, en el curso de tres meses de arrebato creativo en la finca familiar de Bóldino, *El caballero avaro* es una de las cuatro “pequeñas tragedias” en verso —junto con *Mozart y Salieri*, *El festín durante la peste* y *El convidado de piedra*—, que abordan distintas debilidades humanas. Y es un ejemplo de todo lo dicho, por cuanto dialoga con la tradición literaria europea del personaje del avaro y bebe de sus fuentes, en este caso francesas, como punto de partida. En esta pieza breve se aborda la paradójica relación del dinero con la libertad individual: con pocas riquezas se disfruta de más libertad, aun sujeta a limitaciones, pues un interés excesivo por el patrimonio conduce a la pérdida de aquella. Es lo que le sucede al barón, poseído por la codicia hasta el último hálito de vida, que ve en la acumulación de riqueza un poder ilimitado más allá del bien y del mal, “como un demonio tenebroso” sentado en su trono. Y lo hace, además, con una economía de medios que no por ello menoscaba el máximo efecto dramático. Es como si, *in medias res*, nos plantáramos directamente en el quinto acto de una tragedia, cuando no hay espacio para el ensimismamiento narrativo ni el desarrollo del conflicto, pues ya estamos en el desenlace. En menos de ciento sesenta versos, Pushkin perfila dos personajes

memorables, Albert y Salomón, el hijo y el prestamista.

Las cuatro *Pequeñas tragedias* comparan un reparto reducido y el interés por un conflicto psicológico concreto derivado del choque entre una pasión dominante y la ley moral, que unos versos de *Los gitanos* sintetizan así: “И всюду страсти роковые, / и от судеб защиты нет» [Y en todas partes hay pasiones fatales; / no hay defensa contra el destino]. Pushkin conocía de primera mano el conflicto que describe. Por muy rentable que haya sido su legado, en vida siempre tuvo que bregar con una difícil economía personal y con las deudas: sabía por experiencia lo que era acudir a amigos, prestamistas e incluso al zar para dar un respiro a sus cuentas. Igualmente se quejaba del poco apoyo que tenía de su padre, incluso durante el exilio, cuando no lograba conseguir ingresos por sus escritos. En sus cartas son una constante los lamentos y las angustias, si bien es cierto que en su juventud no había tenido un comportamiento ejemplar y se había dado al despilfarro propio de la inconsciencia de su clase social. El ahorro, en suma, no era su punto fuerte. Su padre, además, se mostró implacable con él ante las penas que le impuso el zar, y las discusiones entre ambos, algunas violentas, eran habituales. De hecho, su estancia en Bóldino tuvo que ver con la gestión de una parte de la hacienda que le había cedido su padre a fin de que pudiera negociar en mejores condiciones la dote para su inminente boda con Natalia Goncharova. Tres cuartos de siglo después, Rachmaninoff la llevó a la escena del Bolshói: fue a principios de 1906, un año después del Domingo sangriento, la semilla de la futura revolución que nacionalizaría todas las riquezas del imperio.



EL CABALLERO AVARO

Ópera lírica en un acto y tres escenas (1904)
con música de Sergei Rachmaninoff y
libreto basado en la obra homónima de Aleksandr Pushkin (1830)

PERSONAJES

Barón, barítono
Albert (su hijo), tenor
El duque, barítono
El prestamista, tenor
Iván (el sirviente), bajo

*Revisión del texto original y traducción de
Amelia Serraller Calvo*

*Dives, el rico, castigado en el infierno,
iluminación medieval del Beato de Silos.
British Library, Londres.*

СЦЕНА I

*В башне.
Альбер и Иван*

АЛЬБЕР
Во что бы то ни стало на турнире
Явлюсь я. Покажи мне шлем.

(Иван подает ему шлем.)

Пробит насквозь, испорчен. Невозможно
Его надеть. Достать мне надо новый.
Какой удар! проклятый граф!

ИВАН
И вы ему порядком отплатили:

АЛЬБЕР
А все ж он не в убытке;
Зачем с него не снял я шлема тут же!
А снял бы я, когда б не было стыдно
Мне дам и герцога. Проклятый граф!
Он лучше бы мне голову пробил.
И платье нужно мне. В последний раз
Все рыцари сидели тут в атласе
Да бархате; я в латах был один
За герцогским столом. Отговорился
Я тем, что на турнир попал случайно.
А нынче что скажу? О бедность, бедность!
Как унижает сердце нам она!
Когда Делорж копьём своим тяжёлым
Пробил мне шлем и мимо проскакал,
А я с открытой головой пришпорил
Эмира моего, помчался вихрем
И бросил графа на двадцать шагов,
Как маленького пажу; как все дамы
Привстали с мест, когда сама Клотильда,
Закрыв лицо, невольно закричала,
И славили герольды мой удар, —
Тогда никто не думал о причине
И храбрости моей и силы дивной!
Взбесился я за поврежденный шлем,
Геройству что виною было? — скупость.
Да! заразиться здесь не трудно ею
Под кровлею одной с моим отцом.

АЛЬБЕР
Что ж говорит бездельник Соломон?

ESCENA 1

*En una torre.
Albert e Iván.*

ALBERT
Cueste lo que cueste, he de aparecer en el
torneo. Muéstrame el casco.

(Iván le acerca el casco.)

Agujorado, arruinado. No se puede
llevar. Debo conseguir uno nuevo.
¡Qué golpe! ¡Maldito conde!

IVÁN
Y usted se lo devolvió con creces.

ALBERT
Y, sin embargo, no está sin blanca;
¿por qué no le arranqué el casco de cuajo? Lo
haría, si no fuera por las damas y el duque.
¡Maldito conde! Mejor si hubiese rebanado
mi cabeza. Yo necesito un traje. La última vez
todos los caballeros se sentaron aquí de raso y
terciopelo; era el único con armadura
en la mesa ducal. Me excusé
con que estaba en el torneo por casualidad.
¿Qué diré ahora? ¡Oh, pobreza, pobreza! ¡Cómo
nos humilla el corazón!
Cuando Delorsch con su pesada lanza,
mi casco atravesó, y lo hizo saltar por los aires,
yo, con la cabeza descubierta,
espoleé a mi Emir, y como un torbellino.
al conde a veinte pasos arrojé.
Como a un paje; cómo todas las damas
se levantaron, cuando la propia Clotilde,
con el rostro cubierto, gritó sin querer,
y los heraldos alabaron mi golpe...
Entonces nadie pensó en la causa
de mi valentía y maravillosa fuerza.
Estaba furioso por mi casco dañado,
¿Un héroe yo? – La avaricia.
Sí, es fácil contagiarse aquí,
bajo el mismo techo que mi padre.

ALBERT
¿Qué dice ese vago de Salomón?

ИВАН
Он говорит, что более не может
Взаймы давать вам денег без заклада.

АЛЬБЕР
Заклад! а где мне взять заклада, дьявол!

ИВАН
Я сказывал.

АЛЬБЕР
Что ж он?

ИВАН
Кряхтит да жметя.

АЛЬБЕР
Да ты б ему сказал, что мой отец
Богат и сам, как жид, что рано ль, поздно ль
Всему наследую.

ИВАН
Я говорил.

АЛЬБЕР
Что ж?

ИВАН
Жметя да кряхтит.

АЛЬБЕР
Какое горе!

ИВАН
Он сам хотел прийти.

АЛЬБЕР
Ну, слава богу.
Без выкупа не выпущу его.

(Стучат в дверь.)

Кто там?

(Входит жид.)

ЖИД
Слуга ваш низкий.

АЛЬБЕР
А, приятель!
Проклятый жид, почтенный Соломон,

IVÁN
Dice que ya no tiene dinero
que prestarle sin crédito.

ALBERT
¡Crédito! ¿Dónde conseguir crédito, diablos?

IVÁN
Se lo pregunté.

ALBERT
¿Qué respondió?

IVÁN
Se retorció entre gemidos.

ALBERT
¿Por qué no le dices que mi padre
es rico, y yo lo heredaré todo,
como si fuera un judío?

IVÁN
Lo dije.

ALBERT
¿Y bien?

IVÁN
Gemía entre estertores.

ALBERT
¡Qué pena!

IVÁN
Quiso venir él mismo.

ALBERT
¡Alabado sea Dios!
No lo dejaré salir sin un rescate.

(Llaman a la puerta.)

¿Quién está ahí?

(Entra el Judío.)

JUDÍO
Su humilde servidor.

ALBERT
¡Ah, amigo!
De un maldito judío, honorable Salomón,

Пожалуй-ка сюда: так ты, я слышу,
Не веришь в долг.

ЖИД

Ах, милостивый рыцарь,
Клянусь вам: рад бы... право не могу.
Где денег взять? весь разорился я,
Всё рыцарям усердно помогая.
Никто не платит. Вас хотел просить,
Не можете ль хоть часть отдать...

АЛЬБЕР

Разбойник!
Да если б у меня водились деньги,
С тобою стал ли б я возиться?
Полно, Не будь упрям, мой милый Соломон;
Давай червонцы. Высыпи мне сотню.

ЖИД

Сотню!
Когда б имел я сто червонцев!

АЛЬБЕР

Слушай:
Не стыдно ли тебе своих друзей
Не выручать?

ЖИД

Клянусь вам...

АЛЬБЕР

Полно, полно.
Ты требуешь заклада? что за вздор!
Что дам тебе в заклад? свиную кожу?
Когда б я мог что заложить, давно
Уж продал бы. Иль рыцарского слова
Тебе, собака, мало?

ЖИД

Ваше слово,
Пока вы живы, много, много значит.
Все сундуки фламандских богачей
Как талисман оно вам отопрет.
Но если вы его передадите
Мне, бедному еврею, а меж тем
Умрете (боже сохрани), тогда
В моих руках оно подобно будет
Ключу от брошенной шкатулки в море.

АЛЬБЕР

Ужель отец меня переживет?

he oído, quizá puedas rebatirlo,
que me niega el crédito.

JUDÍO

Ah, gentil caballero, con agrado
se lo juro... Más no puedo.
¿De dónde sacaré el dinero? Estoy pelado,
me expuse para ayudar a los caballeros.
Nadie paga. Yo le preguntaría,
si pudiera resarcirme, al menos en parte...

ALBERT

¡Bandido!
Si tuviera dinero,
¿me arrastraría contigo?
No seas terco, Salomón querido;
Dame tus ducados. Dame cien.

JUDÍO

¿Un centenar?
¿Si yo tuviera cien ducados!

ALBERT

Escucha:
¿No te avergüenza no ayudar
a tus amigos?

JUDÍO

Le juro que...

ALBERT

Venga, venga.
¿Exiges algo en prenda? ¿Qué tontería!
¿Qué quieres que empeñe? ¿Piel de cerdo?
Hace tiempo que, si tuviese para empeñar
algo, lo habría vendido. ¿La caballerosidad
no es suficiente para ti, perro?

JUDÍO

Su palabra es un talismán.
Mientras viva, significa mucho.
Los ricos de Flandes
sus cofres te abrirán.
Pero si usted me la entrega a mí,
un pobre judío, y mientras tanto,
Dios no lo quiera, fallece,
entonces en mis manos será
la llave de una caja arrojada al mar.

ALBERT

¿Mi padre será más longevo?

ЖИД

Как знать? дни наши сочтены не нами;
Цвел юноша вечер, а нынче умер,
И вот его четыре старика
Несут на сторбленных плечах в могилу.
Барон здоров. Бог даст — лет десять, двадцать
И двадцать пять и тридцать проживет он.

АЛЬБЕР

Ты врешь, еврей: да через тридцать лет
Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги
На что мне пригодятся?

ЖИД

Деньги? — деньги
Всегда, во всякий возраст нам пригодны;
Но юноша в них ищет слуг проворных
И не жалея шлет туда, сюда.
Старик же видит в них друзей надежных
И бережет их как зеницу ока.

АЛЬБЕР

О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ; и сам им служит.
И как же служит? как алжирский раб,
Как пес ценной. В нетопленной конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, все бегаёт да лаёт.
А золото спокойно в сундуках
Лежит себе. Молчи! когда-нибудь
Оно послужит мне, лежать забудет.

ЖИД

Да, на бароновых похоронах
Прольется больше денег, нежели слез.
Пошли вам бог скорей наследство.

АЛЬБЕР

Аминь!

ЖИД

А можно б...

АЛЬБЕР

Что?

ЖИД

Так, думал я, что средство
Такое есть...

АЛЬБЕР

Какое средство?

JUDÍO

¿Quién sabe? Tenemos los días contados.
Un joven una tarde florece y otra fenece.
Y he aquí cuatro ancianos encorvados
cargando con su cuerpo hasta la sepultura.
El barón está sano. Si Dios quiere, veinte,
treinta años más le aguardan. Lo menos diez.

ALBERT

Mientes, judío, en treinta años.
tendré yo cincuenta, y entonces ese dinero,
¿de qué me sirve?

JUDÍO

¿El dinero? ¡Es dinero!
Es bueno siempre, a cualquier edad.
El joven lo considera un afanoso siervo,
a quienes envía aquí y allá.
El anciano lo ve como a un amigo,
y guarda con celo, pues en él puede confiar.

ALBERT

Oh, mi padre no ve ni a siervos ni amigos
en él, sino que es su amo y señor.
¿Y cómo le adora? Cual esclavo argelino,
como un perro con cadenas. En una caseta
canina, sin calefacción, vive, bebe agua, come
corcho. En vela toda la noche, ladra
y corre. Con el oro oculto en sus arcas,
tranquilo se acuesta. ¡Silencio! Alguna vez
me ha de servir, y dejará de ocultarse.

JUDÍO

Sí, en el funeral del barón
se derramará más dinero que lágrimas.
Que Dios le conceda una temprana herencia.

ALBERT

¡Amén!

JUDÍO

¿Y si...?

ALBERT

¿Qué?

JUDÍO

Bueno, pensé en que
existe un remedio...

ALBERT

¿Qué remedio?

ЖИД
Так —
Есть у меня знакомый старичок,
Еврей, аптекарь бедный...

АЛЬБЕР
Ростовщик
Такой же, как и ты, иль почестнее?

ЖИД
Нет, рыцарь, торг ведет иной —
Он составляет капли... право, чудно,
Как действуют они.

АЛЬБЕР
А что мне в них?

ЖИД
В стакан воды подлить... трех капель будет,
Ни вкуса в них, ни цвета не заметно;
А человек без рези в животе,
Без тошноты, без боли умирает.

АЛЬБЕР
Твой старичок торгует ядом.

ЖИД
Да — И ядом.

АЛЬБЕР
Что ж? взаймы на место денег
Ты мне предложишь склянок двести яду,
За склянку по червонцу. Так ли, что ли?

ЖИД
Смеяться вам угодно надо мною —
Нет; я хотел... быть может, вы... я думал,
Что уж барону время умереть.

АЛЬБЕР
Как! отравить отца! и смел ты сыну...
Держи его. И смел ты мне!..
Да знаешь ли, жидовская душа,
Собака, змей! что я тебя сейчас же
На воротах повешу.

ЖИД
Виноват!
Простите: я шутил.

АЛЬБЕР
Иван, веревку.

JUDÍO
Bueno...
Conozco a un anciano,
judío, un pobre farmacéutico...

ALBERT
Prestamista.
¿Como tú, o más honesto?

JUDÍO
No, un caballero, comercia distinto.
Prepara unas gotas... Es una cosa extraña sus
efectos.

ALBERT
¿Y por qué habrían de interesarme?

JUDÍO
En un vaso de agua... Tres gotas bastan.
No tienen sabor ni se distingue el tono,
y una persona sin ardores,
ni náuseas, muere sin estertores.

ALBERT
Tu viejo comercia con veneno.

JUDÍO
Sí. No solo con veneno.

ALBERT
¿Y bien? En vez de dinero, ¿ofrece
doscientos frascos con veneno, a diez centavos
la ampolla? ¿Es así?

JUDÍO
¿Usted se burla de mí?
No; quería decir... Tal vez... Pensé
que era hora de que el barón muera.

ALBERT
¿Qué? ¡Mi padre! Matarías hasta a tu hijo.
Sujétalo. ¡Has osado retarme...!
Ya sabes, alma de judío,
¡Perro, serpiente! Ahora mismo
te colgaré de esta puerta.

JUDÍO
¡Piedad!
Solo bromeaba, disculpad.

ALBERT
Iván, la cuerda.

ЖИД
Я... я шутил. Я деньги вам принес.

АЛЬБЕР
Вон, пес!

(Жид уходит.)

Вот до чего меня доводит
Отца родного скупость! Жид мне смел
Что предложить!
Я весь дрожу... Однако ж деньги
Мне нужны. Сбегай за жидом проклятым,
Возьми его червонцы. Да сюда
Мне принеси чернильницу. Я плуту
Расписку дам. Да не вводи сюда
Иуду этого... Иль нет, стой,
Его червонцы будут пахнуть ядом,
Как сребреники пращура его...
Проклятое житье!
Нет, решено — пойду искать управы
У герцога: пускай отца заставят
Меня держать как сына, не как мышь,
В трактире Золотого Льва.

СЦЕНА II

Подвал.

БАРОН
Как молодой повеса ждет свиданья
С какой-нибудь развратницей лукавой
Иль дурой, им обманутой, так я
Весь день минуты ждал, когда сойду
В подвал мой тайный, к верным сундукам.
Счастливым день! могу сегодня я
В шестой сундук (в сундук еще неполный)
Горсть золота накопленного всыпать.
Не много, кажется, но понемногу
Сокровища растут. Читал я где-то,
Что царь однажды воинам своим
Велел снести земли по горсти в кучу,
И гордый холм возвысился — и царь
Мог с вышины с весельем озирать
И дол, покрытый белыми шатрами,
И море, где бежали корабли.
Так я, по горсти бедной принося
Привычну дань мою сюда в подвал,
Вознес мой холм — и с высоты его
Могу взирать на все, что мне подвластно.

JUDÍO
Yo... Yo bromeaba. He traído el dinero.

ALBERT
¡Fuera, perro!

(Se va el judío.)

¡He aquí a lo que me impulsa
la tacañería de mi padre! El judío osa
ofrecer algo impensable.
¡Todo mi ser tiembla!... Y sin embargo,
preciso dinero. Corre tras el maldito judío,
quédate con sus billetes. Y aquí...
acércame un tintero. Le daré un recibo
al bribón. Pero que bajo ningún concepto vea a
ese Judas... O no, quieto:
sus billetes olerán a veneno,
como las monedas de su antepasado...
¡Qué vida esta!
No, decidido. Pediré ayuda al Duque.
Y haré que mi padre me trate
como a un hijo. No como a un ratón
al que ocultar en una posada ínfima.

ESCENA 2

Un sótano.

BARÓN
Ardo de impaciencia como un patán
antes de una cita con una seductora
o una doncella ingenua atrapada
en las mentiras de ambos; así esperé
el dulce momento para visitar el secreto
escondite, de seguros cofres. ¡Oh, feliz día!
Porque en mi sexto cofre, aún por llenar, puedo
añadir hoy el oro adquirido. No demasiado,
cierto, pero los tesoros crecen poco a poco.
Recuerdo leer de un zar
que pidió a sus soldados que cada uno pusiera
un puñado de tierra a sus pies.
Luego se alzó ante el zar
una elevada colina. Desde arriba vio
un valle lleno de tiendas blancas y la mar azul
surcada por veloces navíos.
Así, trayendo aquí mi tributo diario,
por modesto que sea, he forjado mi gran valle.
Y desde la cima puedo observar con orgullo
lo que gobierno... Todo, todos mis dominios...

Что не подвластно мне? как некий демон
Отселе править миром я могу;
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся нимфы резвою толпою;
И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и бессонный труд
Смирненно будут ждать моей награды.
И свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.
Мне всё послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...

(Смотрит на свое золото.)

Кажется, не много,
А скольких человеческих забот,
Обманов, слез, молений и проклятий
Оно тяжеловесный представитель!
Тут есть дублон старинный... вот он.
Нынче вдова мне отдала его, но прежде
С тремя детьми полдня перед окном
Она стояла на коленях воя.
Шел дождь, и перестал, и вновь пошел,
Притворщица не трогалась; я мог бы
Ее прогнать, но что-то мне шептало,
Что мужнин долг она мне принесла
И не захочет завтра быть в тюрьме.
А этот? этот мне принес Тибо —
Где было взять ему, ленивцу, плуту?
Украл, конечно; или, может быть,
Там на большой дороге, ночью, в роще...
Да! если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдрут,
То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
В моих подвалах верных. Но пора.

(Хочет отпереть сундук.)

Я каждый раз, когда хочу сундук
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.
Не страх о нет!
Но сердце мне теснит
Какое-то неведомое чувство...
Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.

Como un demonio tenebroso,
sentado en mi trono oculto...
Si así lo deseo, veo palacios;
en mis fragantes y floridos jardines
corren las ninfas para rendir homenaje a mi
persona, con una multitud de musas.
Y el genio en libertad será mi esclavo;
el bien, la virtud, la castidad
y el trabajo insomne buscarán mis halagos.
Si les silbo, vienen de rodillas.
Ante mí se arrastrará la villanía.
Lamiendo dócil mi mano y con ansiedad,
en mis ojos intenta leer la voluntad real:
todos me obedecen; yo a ninguno.
Estoy por encima de los deseos.
Feliz, colmado y poderoso he atesorado
suficiente saber....

(Examina su tesoro.)

Lo mío poco parece y, sin embargo,
es motivo de tretas humanas, oraciones,
lágrimas y no pocas maldiciones.
A ver el viejo doblón... ¡Ah! Es este.
Me lo trajo una viuda, escoltada
por sus tres mocosos, de rodillas
bajo mi ventana, se detuvo a aullar.
Llovía, luego escampó. Y volvió la lluvia;
no se movió la desdichada; yo podría haberla
alejado, pero algo me susurró,
que era la deuda de su difunto, y ella
no quería de repente acabar en la cárcel.
¿Y este otro? Lo trajo Thibault.
¿Dónde podría ese holgazán y bribón haberlo
conseguido? No lo dudo, lo robó.
O en la noche, en un camino del bosque
por donde pasan los jinetes solitarios...
¡Ay! Si la sangre, sudor y lágrimas derramadas
por todo lo guardado volviessen a salir
del centro de la tierra,
habría un segundo diluvio,
y yo ahogado en mi sótano... ¡Pero basta!

(Intenta abrir uno de los cofres.)

Cada vez que me acerco a este cofre
me invaden los temblores y la fiebre.
No el miedo, no.
Es algo más, albergo
un sentimiento inexplicable...
hay hombres que disfrutaban
matando a su especie.

Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

(Отпирает сундук.)

Вот мое блаженство!

(Всывает деньги.)

Хочу себе сегодня пир устроить:
Зажгу свечу пред каждым сундуком,
И все их отопру, и стану сам
Средь них глядеть на блещущие груди.

*(Зажигает свечи и отпирает сундуки
один за другим.)*

Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастье, в ней честь моя и слава!
Я царствую... но кто вослед за мной
Примет власть над нею? Мой наследник!
Безумец, расточитель молодой!
Едва умру, он, он! сойдет сюда
Под эти мирные, немые своды.
Украл ключи у трупа моего,
Он сундуки со смехом отопрет.
И потекут сокровища мои
В атласные диравые карманы.
Он расточит... А по какому праву?

Мне разве даром это все досталось?
Кто знает, сколько горьких воздержаний,
дум тяжелых, ночей бессонных мне
Все это стоило? Иль скажет сын,
Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла, совесть,
Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
Незванный гость, докучный собеседник,
Займодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых выслают?
Нет, выстрадай сперва себе богатство,
А там посмотрим, станет ли несчастный
То расточать, что кровью приобрел.
О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! о, если б из могилы
Прийти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!..

Mientras inserto la llave en la cerradura,
me siento como ellos cuando clavan
un cuchillo en la víctima: ese es el éxtasis
mezclado con el miedo.

(Abre el cofre.)

¡He aquí la dicha!

(Vierte las monedas.)

Hoy mi fantasía me pide festejar.
Se abren los cofres, enciendo una vela
junto a cada uno. Y la visión
de tanto esplendor mi pecho deleita.

*(Enciende las velas y abre los cofres.
uno tras otro.)*

¡Qué mágico brillo! Soy zar de un reino
orgullosa y poderosa; ¡mi fama,
felicidad y honor descansan en él!
¿Pero quién ha de ostentar mañana
mi corona y mi cetro? ¡Mi hijo!
¡Un despilfarrador sin cerebro!
Apenas haya exhalado mi último aliento,
él bajará a estas silenciosas bóvedas.
Robará las llaves a mi cadáver,
para abrir mis cofres entre risas,
dejando mis tesoros colarse
por los agujeros de sedosos bolsillos;
qué despilfarro. ¿Y con qué derecho?

¿Acaso todo esto ha sido un regalo?
¡Quién sabe cuántas amargas renunciadas,
reflexiones profundas y noches de insomnio ha
costado! Y aún describe mi hijo
mi corazón como cubierto de musgo,
sin deseos, ajeno a la conciencia
y sus remordimientos... ¡La conciencia!
Esa bestia de garras afiladas que mutila
el espíritu... ¡La conciencia! Esa intrusa,
de conversación aburrida, prestamista grosera.
Esa bruja, que apaga la luna
y manda a los muertos dejar sus tumbas.
No, primero, que él se labre una fortuna,
y luego veremos si desperdicia
aquello por lo que sudó sangre...
¡Oh, si solo pudiese esconder mi tesoro de
la vista de los codiciosos! Si tan solo pudiese
levantarme de mi tumba
y, con mi sombra, guardar mis tesoros
de los vivos como ahora...

СЦЕНА III

*Во дворце.
Альбер, герцог.*

АЛЬБЕР
Поверьте, государь, терпел я долго
Стыд горькой бедности. Когда б не крайность,
Вы б жалобы моей не услышали.

ГЕРЦОГ
Я верю, верю: благородный рыцарь,
Таков, как вы, отца не обвинит
Без крайности.
Спокойны будьте: вашего отца
Усовещу наедине, без шума.
Я жду его. Давно мы не видались.

(Смотрит в окно.)

Это кто?
Не он ли?

АЛЬБЕР
Так, он, государь.

ГЕРЦОГ
Подите ж
В ту комнату. Я кликну вас.

(Альбер уходит; входит барон.)

Барон, Я рад вас видеть бодрым и здоровым.

БАРОН
Я счастлив, государь, что в силах был
По приказанию вашему явиться.

ГЕРЦОГ
Давно, барон, давно расстались мы.
Вы двор забыли мой.

БАРОН
Стар, государь, я нынче: при дворе
Что делать мне? Вы молоды; вам лобы
Турниры, праздники. А я на них
Уж не гожусь. Бог даст войну, так я
Готов, крихтя, взлезть снова на коня;
Еще достанет силы старый меч
За вас рукой дрожащей обнажить.

ESCENA 3

*En el palacio.
Albert y el duque.*

ALBERT
Créame, Excelencia: ¡he soportado tanto
la amarga vergüenza de la pobreza!
Si no fuese insoportable, no me quejaría.

DUQUE
Bien lo sé, un caballero como vos,
no culparía así a su padre
sin motivo de peso.
Tranquilo: hablaré con su padre
a solas, con total discreción.
Vendrá pronto. Hace siglos que no nos vemos.

(Mira por la ventana.)

Aquí viene...
Si no me equivoco.

ALBERT
Sí, Excelencia, es él.

DUQUE
Retírese, caballero,
a aquel cuarto hasta oír mi señal.

(Sale Albert; entra el Barón.)

Barón, me alegra veros con buena salud.

BARÓN
Me complace, señor, tener la condición para
responder a su requerimiento.

DUQUE
Tantos, tantísimos años sin vernos.
Reanudemos nuestra amistad.

BARÓN
Ya soy mayor, Excelencia. ¿Qué haría en la
corte? Usted es joven, asiduo a los torneos
y las fiestas, que no son para mí.
Mas si el Cielo nos deparase la guerra,
yo, gimiendo, montaré a caballo,
con el vigor suficiente
para desenvainar mi antigua espada en tu
defensa.

ГЕРЦОГ
Барон, усердье ваше нам известно;
Вы деду были другом; мой отец
Вас уважал. И я всегда считал
Вас верным, храбрым рыцарем — но сядем.
У вас, барон, есть дети?

БАРОН
Сын один.

ГЕРЦОГ
Зачем его я при себе не вижу?

БАРОН
Мой сын не любит шумной, светской жизни;
Он дикого и сумрачного нрава —
Вкруг замка по лесам он вечно бродит,
Как молодой олень.

ГЕРЦОГ
Нехорошо
Ему дичиться.
Мы тотчас приучим
Его к весельям, к балам и турнирам.
Пришлите мне его; назначьте сыну
Приличное по званию содержание...
Вы хмуритесь, устали вы с дороги,
Быть может?

БАРОН
Государь, я не устал;
Но вы меня смутили. Перед вами
Я б не хотел сознаться, но меня
Вы принуждаете сказать о сыне
То, что желал от вас бы утаить.
Он, государь, к несчастью, недостоин
Ни милостей, ни вашего вниманья.
Он молодость свою проводит в буйстве,
В пороках низких...

ГЕРЦОГ
Это потому,
Барон, что он один.
Пришлите к нам его: он позабудет
Привычки, зарожденные в глуши.

БАРОН
Простите мне, но, право, государь,
Я согласиться не могу на это...

ГЕРЦОГ
Но почему ж?

DUQUE
Barón, conocemos su celo; mi padre le
tuvo siempre en alta estima, como a su vez hizo
su querido progenitor, amigo suyo.
Yo también le consideré siempre un caballero
valiente y leal. Y usted, barón, ¿tiene hijos?

BARÓN
Un hijo, Alteza.

DUQUE
¿Y por qué no nos acompaña?

BARÓN
Mi hijo no disfruta con la vida social y festiva.
Vaga por el bosque alrededor del castillo,
es de naturaleza hosca y salvaje,
como un joven cervatillo.

DUQUE
Es malo
que él nos rehúya.
Pero lo domaremos y le enseñaremos
a disfrutar fiestas, justas y bailes...
Hacedle llamar: disponga para su hijo
una asignación propia de su condición.
Torcéis el gesto. ¿Estáis cansado
del viaje quizá?

BARÓN
No, no lo estoy, Excelencia,
pero me habéis incomodado.
Me obligáis a confesar sobre mi hijo
aquello que preferiría ocultaros.
Por desgracia, él,
Excelencia, es indigno de su favor
y amable consideración.
Desperdicia su juventud con acciones
y con actos pecaminosos...

DUQUE
Si lo hace,
Barón, es porque está solo.
Enviadnos a vuestro hijo: pronto olvidará los
hábitos nacidos en el destierro.

BARÓN
Perdone, Excelencia, pero tengo razones para
ignorar vuestro deseo...

DUQUE
¿Y por qué?

БАРОН
Увольте старика...

ГЕРЦОГ
Я требую: откройте мне причину
Отказа вашего.

БАРОН
На сына я
Сердит.

ГЕРЦОГ
За что?

БАРОН
За злое преступление.

ГЕРЦОГ
А в чем оно, скажите, состоит?

БАРОН
Увольте, герцог...

ГЕРЦОГ
Это очень странно,
Или вам стыдно за него?

БАРОН
Да... стыдно...

ГЕРЦОГ
Но что же сделал он?

БАРОН
Он... он меня
Хотел убить.

ГЕРЦОГ
Убить! так я суду
Его предам, как черного злодея.

БАРОН
Доказывать не стану я, хоть знаю,
Что точно смерти жаждет он моей,
Хоть знаю то, что покушался он
Меня...

ГЕРЦОГ
Что?

БАРОН
Обокрасть.

(Альбер бросается в комнату).

BARÓN
Permitid que un anciano...

DUQUE
Os lo exijo: explicad por qué os negáis a atender
mi petición.

BARÓN
Estoy enfadado
con mi hijo.

DUQUE
Pero ¿qué ha hecho?

BARÓN
Un crimen.

DUQUE
Ilumineme, se lo ruego.

BARÓN
Permitidme que me abstenga.

DUQUE
¡Esto es muy extraño!
¿O acaso se avergüenza de él?

BARÓN
Sí... Estoy avergonzado...

DUQUE
Aun así, insisto: ¿qué ha hecho?

BARÓN
Él ha intentado...
Matarme, señor.

DUQUE
¿Mataros? ¡Entregaré
a la justicia a ese oscuro malhechor!

BARÓN
No voy a recabar pruebas de ello,
pues sé lo mucho que ansía mi muerte,
y sé que él llegó a intentar...
A mí...

DUQUE
Hablad.

BARÓN
Robarme, señor.

(Albert irrumpe en la habitación.)

АЛЬБЕР
Барон, вы лжете.

ГЕРЦОГ
(сыну)
Как смели вы?..

БАРОН
Ты здесь! ты, ты мне смел!..
Ты мог отцу такое слово молвить!..
Я лгу! и перед нашим государем!..
Мне, мне... иль уж не рыцарь я?

АЛЬБЕР
Вы лжец.

БАРОН
И гром еще не грянул,
боже правый!
Так подыми ж, и меч нас рассуди!

*(Бросает перчатку,
сын поспешно ее подымает.)*

АЛЬБЕР
Благодарю. Вот первый дар отца.

ГЕРЦОГ
Что видел я? что было предо мною?
Сын принял вызов старого отца!
ты, безумец,
(Сыну.)
Бросьте это;
Отдайте мне перчатку
Подите: на глаза мои не смейте
Являться до тех пор, пока я сам
Не призову вас.

(Альбер выходит.)

Вы, старик несчастный,
Не стыдно ль вам...

БАРОН
Простите, государь....
Стоять я не могу... мои колени
Слабеют... душно!.. душно!.. Где ключи?
Ключи, ключи мои!...

ГЕРЦОГ
Он умер. Боже!

А. С. Пушкин, осень 1830 г. в Болдине

ALBERT
Mientes, Barón.

DUQUE
(al hijo)
Pero usted, ¿cómo se ha atrevido?

BARÓN
¿Tú aquí? ¡Insultar así a tu padre!
¡Qué flagrante insolencia! Decir que miento
ante el duque, nuestro señor y soberano.
¿Ya no soy un caballero?

ALBERT
¡Sois un mentiroso!

BARÓN
¡Y no ha sido abatido por el trueno!
Ven, ¡recoge mi guante!
¡La espada será nuestro juez!

*(Arroja su guante;
el hijo se apresura a recogerlo.)*

ALBERT
El primer regalo de mi padre, gracias.

DUQUE
Pero, ¿qué veo? ¿Qué he presenciado?
¡Un hijo acepta el desafío de su anciano padre!
¡No hables, loco!
(Al hijo)
Dejad esto;
¡deme el guante!
Salid de mis aposentos.
No os soporto. Venid únicamente
si os hago llamar.

(Sale Albert.)

Y usted, viejo infeliz,
¿no os da vergüenza?

BARÓN
Perdonadme, Excelencia.
Me siento débil... Mis piernas ceden.
No puedo respirar... ¡Aire...! ¡Aire...!
¡Mis llaves...! ¡Mis llaves! ¿Dónde están?

DUQUE
Está muerto... ¡Oh, Dios!

Otoño de 1830, A. S. Pushkin en Bóldino.

Traducción del ruso: Amelia Serraller Calvo



Borja Mariño

Dirección musical y piano

Inicia sus estudios musicales en Vigo, su ciudad natal, y los continúa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Su carrera se desarrolla en una doble vertiente entre la composición y la interpretación, y se orienta hacia el acompañamiento vocal y la correpetición de ópera. Ha trabajado en el Teatro Real, el Teatro de la Zarzuela, el Gran Teatre del Liceu, el Palau de les Arts, el Teatro de la Maestranza, la Ópera de Oviedo, la Ópera de Las Palmas y Tenerife, el Teatre Principal de Palma, el Festival de Peralada y el Teatro del Escorial, entre otros, junto a importantes directores y solistas, desarrollando un extenso repertorio. De este contacto con la música vocal deriva su vocación compositiva por la canción de concierto, siendo uno de los autores preferidos por los intérpretes actuales del ámbito nacional e internacional. Sus canciones se han interpretado en países como Estados Unidos, Inglaterra, Argentina y Brasil. Algunas han sido presentadas en su versión

orquestal, destacando sus *Canciones sefardíes* que ofreció Saioa Hernández en el Auditorio Nacional de Madrid. También han sido recientemente llevadas al disco, como en la grabación de Gabriel Alonso acompañado por Aurelio Viribay. Ha escrito música orquestal y de cámara, así como para audiovisuales y piezas teatrales. En el formato Teatro Musical de Cámara de la Fundación Juan March ha estado presente en las recuperaciones de *Fantochines* y *El pájaro de dos colores* de Conrado del Campo, y *Mozart y Salieri* de Rimsky-Korsakov.



Alfonso Romero

Dirección de escena

Nacido en Madrid, comienza sus estudios musicales a temprana edad, obteniendo el título de Profesor de Música y Piano. Profesor de Técnica Corporal y Escena en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, en 2003 realiza su primera puesta en escena, *La voix humaine*, en el Festival de Música Are More de Vigo. Entre 2004 y 2010 trabaja en el Staatstheater de Darmstadt, donde dirige, entre otras, las óperas *La serva padrona*, *Don Carlos* y *María Stuarda*, así como los estrenos mundiales de *La Cuzzoni* en el Teatro Albéniz y l'Auditori de Barcelona, y *Lord Byron* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. En Alemania ha dirigido las zarzuelas *Luisa Fernanda* y *El gato montés*. Otros títulos destacados son *I Puritani* en el Festival de Ópera de La Coruña y ABAO en Bilbao, *La ardilla astuta* en el Festival Mozart y el Teatro Arriaga, *Otello* y *Yevgueni Oneguín* en el Teatro Principal de Palma de Mallorca y el Teatro Coliseo

de Oporto, *Macbeth* en Las Palmas de Gran Canaria, *L'elisir d'amore* en el Staatstheater Braunschweig, *La Cenerentola* y *Le nozze di Figaro* en el Teatro de Koblenz, *Andrea Chénier* en el Festival de Perelada y *La bohème* en la Ópera Nacional Danesa. Recientemente ha dirigido el estreno mundial de la ópera *Zauberflöte II Teil* en la Ópera de Cámara de Hamburgo y *Fausto* en el Teatro Nacional São Carlos de Lisboa. Además, ha sido premiado con el Tercer Premio en el Concurso Europeo de Dirección de Escena y ha sido finalista en el Concurso Internacional de Dirección de Ópera de Praga en 2007.



Ihor Voievodin

Barón

El bajo-barítono ucraniano Ihor Voievodin inicia su carrera artística en 2014 al ser galardonado con el Premio al Mejor Debut Operístico por su papel de Escamillo en el Teatro Académico de Ópera de Dnipro, en Ucrania. Amplía su experiencia con la Orquesta Filarmónica Académica de Zaporizhia y la Ópera Nacional de Ucrania en Kiev, y en 2017 fue finalista en el Concurso Internacional Singing Art Europe en esta misma ciudad. Desde 2018 perfecciona su formación en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid en la Cátedra de Canto Alfredo Kraus con Ryland Davies y Francisco Araiza. Además, ha recibido clases magistrales de Ruggiero Raimondi, Teresa Berganza, Andrés Orozco, David Gowland, Giulio Zappa, John Graham-Hall, Iris Vermillion, Stéphane Degout, Susan Bullock, Konrad Jarnot

y Rosa Domínguez. Fue finalista del XX Concurso Lírico Internacional Ottavio Ziino de Roma en 2021 y del VIII Concurso Internacional de Canto Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria. Ha cantado en el Teatro Real, el Teatro de la Zarzuela y el Auditorio de Zaragoza papeles como Schaunard de *La Bohème*, Figaro de *Le nozze di Figaro*, Monterone de *Rigoletto* y Papageno de *La flauta mágica*, entre otros. También aborda el repertorio sinfónico en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, como el *Réquiem* de Mozart, la Novena Sinfonía de Beethoven y el *Magnificat* de Bach. En el Teatro de la Zarzuela ha cantado *La tabernera del puerto* de Sorozábal y *Tabaré* de Tomás Bretón, y próximamente cantará el papel protagonista de *Don Giovanni* en la Ópera de Oviedo.



Juan Antonio Sanabria

Albert (el hijo)

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria, es Licenciado en Pedagogía del Canto. Ha sido galardonado con el Premio María Orán (2006) y Jacinto Guerrero (2008) en España y el Premio Clermont-Ferrand (2009) en Francia. Ha colaborado con importantes orquestas y destacados directores como Juanjo Mena, Andrea Marcon, Maximiano Valdés, Víctor Pablo Pérez, Jesús López Cobos, Guillermo García Calvo, Pablo González, Carlos Kalmar, Antoni Ros-Marbà, Günter Neuhold y Fabrizio Maria Carminati, entre otros. Recientes compromisos incluyen la *Misa de la Coronación* de Mozart con la Orquesta Sinfónica Nacional Danesa, *Carmina Burana* con la Orquesta y Coro Nacionales de España, la *Misa núm. 5* de Schubert con la Orquesta

RTVE, el *Réquiem* de Mozart con la Orquesta Sinfónica de Navarra, *Der Tag des Gerichts* de Telemann junto a la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, la *Novena Sinfonía* de Beethoven con la Orquesta Sinfónica de Madrid, *Stabat Mater* y *Magnificat* de Bach con la Orquesta Sinfónica de Galicia, *Lucia di Lammermoor* y *La sonnambula* en ABAO, *Fuenteovejuna* en la Ópera de Oviedo, *Turandot* y *Norma* en el Teatro Real, Ópera Nacional de Lituania y Ópera de Vilnius, *Falstaff* en la Ópera de Las Palmas o *L'elisir d'amore* en el Teatre Principal de Palma, así como conciertos con las principales orquestas españolas.



Isaac Galán

El duque

Nacido en Zaragoza en 1981, comienza sus estudios de Canto en el Conservatorio Profesional de Música de su ciudad natal y los continúa en la Escuela Superior de Música Reina Sofía bajo la dirección de Teresa Berganza, Tom Krause y Manuel Cid. También realiza durante un curso el Operastudio en el Teatro de la Ópera de Zúrich. Ganador del Premio del Público en los Embajadores Líricos de Montreal, ha sido finalista y premiado en diversos concursos internacionales, como el Francisco Viñas o Manuel Ausensi en Barcelona, y ha trabajado como solista con prestigiosos directores como Riccardo Muti, Zubin Mehta, Ivor Bolton, Alberto Zedda, Philippe Entremont, Dennis Russell Davies o Bruno Campanella, entre otros. Durante tres temporadas ha sido solista en el Landestheater de Linz, cantando diferentes roles, como Figaro en *Il barbiere di Siviglia*, el Conde en *Las bodas de Figaro*, Orphée en *Orphée* de Philip

Glass, Papageno en *La flauta mágica* o Malatesta en *Don Pasquale*. En los últimos años, Isaac Galán desarrolla una importante actividad operística en el Teatro Real de Madrid, el Teatro de la Zarzuela, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, la Ópera de Oviedo, el Palau de les Arts de Valencia, el Teatro de la Maestranza, el Teatro Colón de Buenos Aires, el Festival de Pentecostés en Salzburgo, el Festival de Ravenna, la Ópera de Montpellier o el Teatro Manoel de Malta, entre otros.



Gerardo López

El prestamista

Tenor malagueño titulado por la Escuela Superior de Canto de Madrid, actualmente dedica su carrera artística al ámbito del concierto, la ópera y la zarzuela en escenarios como el Teatro Real de Madrid, el Teatro de la Zarzuela, el Teatro de La Maestranza, ABAO, el Gran Teatre del Liceu, la Ópera Nacional de Montpellier, el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo de Bogotá o el Auditorio Le Nouveau Siècle de Lille. Ha sido dirigido por destacados directores musicales como Ivor Bolton, Sylvain Cambreling, Francesco Ivan Ciampa, Hartmut Haenchen, Pablo Heras-Casado, Jesús López Cobos, Nicola Luisotti o Ingo Metzmacher, entre otros muchos; y escénicos como Hugo de Ana, Calixto Bieito, Christof Loy, Cristoph Marthaler, David McVicar, Lluís Pasqual, Pier Luigi Pizzi, Emilio Sagi o Krzysztof Warlikowski en óperas como *Gianni Schicchi*, *Le nozze di Figaro*, *La flauta mágica*, *Il viaggio a Reims*, *L'enfant et les sortilèges*, *Les contes d'Hoffmann*, *El retablo de Maese Pedro*, *Rigoletto*,

Carmen, *Gloriana*, *Die Soldaten*, *Capriccio*, *Lucia di Lammermoor*, *La fanciulla del West*, *Don Fernando el Emplazado*, *Lakmé* o *Alzira*; y en zarzuelas como *La canción del olvido*, *Don Manolito*, *El rey que rabió*, *La Tempranica*, *El asombro de Damasco*, *El barberillo de Lavapiés*, *La malquerida* o *Benamor*. Ha grabado para Deutsche Grammophon, Naxos, Lauda Música, ARTE France, Mezzo, TVE, Radio Clásica-RNE, Polskie Radio y Radio Suisse Romande.



Javier Castañeda

Iván (el sirviente)

Natural de Palencia, compagina sus estudios de Ingeniería Industrial y Antropología con la carrera de Piano, ambos en Valladolid. Descubre su vocación por el canto unos años más tarde, trasladándose a Madrid para formarse en la Escuela Superior de Canto. Comienza su experiencia artística en 2015, participando en diversas producciones con el colectivo Ópera de Madrid como *Rigoletto*, *Il barbiere di Siviglia*, *La bohème* y *L'elisir d'amore*, entre otros. Su trayectoria profesional continúa con su debut en el Teatro Calderón de Valladolid, interpretando a Samuel en *Un ballo in maschera* y a Grenvil en *La traviata*, en la Ópera de Oviedo cantando el papel de Zaccaria de *Nabucco*, en el Teatro Villamarta de Jerez como Ferrando en *Il trovatore* y Des Grieux en *Manon*, en el Teatro de la Maestranza en *Pelléas et Mélisande* y en el Teatro de la Zarzuela, en la obra *La Celestina*. En el ámbito

del oratorio, colabora con la ORCAM en el *Stabat Mater* de Haydn y con la Filarmónica de Málaga en el *Réquiem* de Verdi. Su repertorio incluye piezas como *Messiah* y *Samson* de Haendel, el *Réquiem* de Mozart, y el *Magnificat* y diversas cantatas de Bach.



Carmen Castañón

Escenografía

Doctora en Bellas Artes, se especializa en escenografía con una tesis desarrollada en el Teatro de Ópera de Roma, becada por la Real Academia de España en la capital italiana. En 1992 comienza a trabajar como pintora de escenografía en Milán, colaborando con algunos de los escenógrafos italianos más importantes del momento y, ese mismo año, inicia un vínculo con el Teatro Campoamor de Oviedo, su ciudad natal, inicialmente como meritoria. Con los años llega a firmar varias producciones de ópera y zarzuela, como *Elektra*, *Un ballo in maschera*, *Marina* y *La verbena de la Paloma*, entre otras. Desde 1997 trabaja como escenógrafa con varios directores de escena en España y en el extranjero, con obras destacadas como *Zaide* en el Teatro Rosalía de Castro de La Coruña, *Carmen de los*

Corrales en Buenos Aires e Italia, *Drácula* en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, *Los Cenci* en el Teatro Español, *La bohème* en Plodvív (Bulgaria), *24 horas mintiendo* en el Teatro de la Zarzuela o *Fidelio* para la Ópera Estatal de Kosice (Eslovaquia). Esta es su tercera colaboración con la Fundación Juan March tras *Le Cinesi*, dirigida por Barbara Lluch, y *El pájaro de dos colores*, dirigida por Rita Cosentino.



Gabriela Salaverri

Vestuario

Nace en Barcelona y estudia Diseño de Moda en la Escuela Superior de Diseño y Moda de Madrid. Entre sus últimos proyectos destacan el diseño de vestuario de las óperas *Faust* en La Fenice, *Otello* y *Le nozze di Figaro* en la Ópera Real de Valonia, *Les mamelles de Tirésias* y *L'heure espagnole* en el Teatro Campoamor y las zarzuelas *Benamor*, *El sobre verde* e *Ifigenia en Tracia* para el Teatro de la Zarzuela. Y en el ámbito del teatro destacan sus trabajos *La Trilogía de Los Gondra* para el Centro Dramático Nacional, *Justicia* en el Teatre Nacional de Catalunya, *Nafragios* y *Madre Coraje* en el Centro Dramático Nacional o *El castigo sin venganza* y *La dama duende*

con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Ha concebido el vestuario para grandes producciones de musicales como *El hombre de la Mancha*, *My Fair Lady*, *Sonrisas y lágrimas* y *Golfus de Roma*, entre otras. También ha diseñado el vestuario para las óperas de cámara *Fantochines*, *El Pelele*, *Mavra*, *Le Cinesi*, *Mozart y Salieri* y *El pájaro de dos colores*, todas ellas representadas en la Fundación Juan March en coproducción con el Teatro de la Zarzuela.



Philipp Contag-Lada

Vídeo

Nace y estudia en Stuttgart. Ha trabajado como artista audiovisual en teatros y museos de toda Europa durante más de veinticinco años. En colaboración con otros artistas, también desarrolla conceptos expositivos y de arte digital para diseñadores industriales bajo la firma 7pc. Su especialidad es la innovación en desarrollos técnicos y estéticos, que le han hecho merecedor de varios premios y han sido presentados en la feria Art Cologne, entre otros eventos de referencia en el sector. Está considerado un pionero en *video mapping*, asesora a numerosos teatros en la implementación de proyecciones escénicas y es uno de los expertos en la digitalización de los teatros, donde sus trabajos han tenido un gran impacto, especialmente durante la pandemia. Su exitosa labor le ha llevado a trabajar en importantes producciones de cine de

danza, como *Marco Goecke's, Wir sagen uns Dunkles* y algunos otros proyectos de danza puramente digitales. Destacan sus proyecciones para *Fausto* de Bridget Breiner, el premiado ballet *Death and the Painter* o *Salome* de Michael Schulz en la Semperoper de Dresde. Destaca asimismo su trabajo con el director Immo Karaman y con el escenógrafo Etienne Plus en el *Otello* representado en Hannover. De entre las numerosas producciones que ha estrenado en los últimos meses destaca *Hänsel und Gretel* con el director de cine Axel Ranisch en la Ópera Estatal de Stuttgart.



Félix Garma

Iluminación

Nacido en Santander en 1968, comienza su formación técnica en el Aula de Teatro de la Universidad de Cantabria, para trasladarse después a Gijón, donde comienza a firmar sus primeros diseños de iluminación de teatro, ópera y danza. En el terreno de la lírica ha diseñado luces para importantes teatros y festivales como el Teatro Palacio Valdés de Avilés, el Festival Internacional y el Palacio de Festivales de Santander, el Teatro de Ópera de Niza, el Teatro de Ópera de Lieja, el Festival de Mérida y el Teatro de la Zarzuela, trabajando

bajo la dirección de Gustavo Tambascio, Petrica Ionesco y Santiago Sánchez. En 2008 se encarga de la iluminación de *Madama Butterfly*, dirigida por Lindsay Kemp, y *Don Giovanni*, con dirección de Susana Gómez para el Teatro Jovellanos de Gijón. De 2009 son *Partenope*, de Leo Vinci, con dirección escénica de Gustavo Tambascio, *La casa de Bernarda Alba*, de Miquel Ortega, con Román Calleja como director de escena, y *La bohème*, con dirección de Federico Figueroa en el Teatro Jovellanos de Gijón. Entre sus últimos trabajos destacan *La flauta mágica* en el Teatro Auditorio del Escorial en 2012, *Lucia di Lammermoor* en el Teatro Gayarre de Pamplona en 2012, *Andrea Chénier* en el Festival Castell de Peralada en 2014, *Otello* en 2019 y *Manon* en el Teatro Villamarta de Jerez, todos ellos con dirección escénica de Alfonso Romero.

Autoras de las notas al programa



Marina Frolova-Walker
Musicóloga

Catedrática de Historia de la Música en la Universidad de Cambridge y miembro del Clare College en Cambridge, donde es directora de Musicología, también es profesora de Música en el Gresham College de Londres. Una de las principales autoridades mundiales en música rusa y ha dado a conocer al público internacional no solo nuevos repertorios, sino también nuevas formas de concebir las obras conocidas. Es autora de *Russian Music and Nationalism from Glinka to Stalin* (Yale, 2007), *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics* (Yale, 2016) y coautora (con Jonathan Walker) de *Music and Soviet Power, 1917-1932* (Boydell, 2012). Elegida miembro de la Academia Británica en 2014 y galardonada con la Medalla Dent de la Royal Musical Association por su destacada contribución a la Musicología, se ha comprometido a compartir los conocimientos obtenidos de su investigación con un público más amplio a través de charlas y apariciones en radio y televisión, además de sus numerosas publicaciones.



Marta Rebón
Escritora y traductora literaria

Licenciada en Filología Eslava y Humanidades, Máster en Cultura Contemporánea y doctoranda, se dedica a la traducción literaria desde hace más de una década, sobre todo de narrativa rusa. Compagina esta actividad con la fotografía y la escritura. Entre los autores que ha traducido del ruso figuran Borís Pasternak, Lev Tolstói, Mijaíl Bulgákov, Vladímír Nabokov, Svetlana Aleksievich o Nikolái Gógol. Por su versión de *Vida y destino* de Vasili Grossman recibió el premio que otorga la Fundación Yeltsin y el Instituto Pushkin, así como una mención especial por *El fiel Ruslán*, de Gueorgui Vladímov. Colabora con diversos medios, como columnista en *La Vanguardia* y crítica literaria en el suplemento *La Lectura*. Es autora de *En la ciudad líquida* (Caballo de Troya, 2017) y *El complejo de Caín* (Destino, 2022).

EL FORMATO TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

Con el formato Teatro Musical de Cámara, inaugurado en 2014, la Fundación Juan March aspira a dar visibilidad a un importante corpus teatral que, por sus características (obras de pequeño formato en las que interviene un número reducido de intérpretes), no suele tener cabida en los teatros de ópera convencionales. Estos mismos elementos, en cambio, lo hacen particularmente apropiado para las posibilidades espaciales del auditorio de la Fundación, a la vez que contribuye a difundir el teatro musical español en sintonía con la misión de su Biblioteca y Centro de apoyo a la investigación y sus fondos de música y teatro españoles contemporáneos.

1

CENDRILLON

Opereta de salón

Música y libreto de **Pauline Viardot**

Director musical: **Aurelio Viribay**
Director de escena: **Tomás Muñoz**
12, 14 y 15 de febrero de 2014

2

FANTOCHINES*

Ópera de cámara

Música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**

Director musical: **José Antonio Montaña**
Director de escena: **Tomás Muñoz**
11, 13, 14 y 15 de marzo de 2015
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

* Primera interpretación en tiempos modernos

3

LOS DOS CIEGOS

Entremés lírico-dramático

Música de **Francisco Asenjo Barbieri** y libreto de **Antonio Romero**

UNE ÉDUCATION MANQUÉE

Opereta en un acto

Música de **Emmanuel Chabrier** y libreto de **Eugène Leterrier** y **Albert Vanloo**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**
Director de escena: **Pablo Viar**
6, 8, 9 y 10 de mayo de 2015
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

4

TRILOGÍA DE TONADILLAS*

Tonadillas a solo y a tres de Blas de Laserna

Director musical: **Aarón Zapico**
Director de escena: **Pablo Viar**
8, 9, 10 y 13 de enero de 2016
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

5

EL PELELE*

Tonadilla a solo

Música de **Julio Gómez** y libreto de **Cipriano de Rivas Cherif**

MAVRA

Ópera bufa en un acto

Música de **Igor Stravinsky** y libreto de **Borís Kojnó**

Director musical: **Roberto Balistreri**
Director de escena: **Tomás Muñoz**
3, 6, 9 y 10 de abril de 2016
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

6

LE CINESI*

Ópera de salón

Música de **Manuel García** y libreto de **Pietro Metastasio**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**
Directora de escena: **Bárbara Lluch**
9, 11, 14 y 15 de enero de 2017
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

7

MOZART Y SALIERI

Ópera lírica en un acto

Música de **Nikolay Rimsky-Korsakov** y libreto del compositor, basado en la obra homónima de **Aleksandr Pushkin**

Director musical: **Borja Mariño**
Directora de escena: **Rita Cosentino**
22, 23, 26 y 29 de abril de 2017
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

8

LA ROMERÍA DE LOS CORNUDOS*

Ballet en un acto

Música de **Gustavo Pittaluga** y argumento de **Federico García Lorca** y **Cipriano de Rivas Cherif**

Dirección y coreografía: **Antonio Najarro**
Director de escena y guión: **David Picazo**
10, 13 y 14 de enero de 2018

9

LOS ELEMENTOS

Ópera armónica al estilo italiano

Música de **Antonio Literes**

Director musical y clave: **Aarón Zapico**
Director de escena: **Tomás Muñoz**
9, 11, 14 y 15 de abril de 2018
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

10

IL FINTO SORDO*

Ópera de salón

Música de **Manuel García** y libreto del compositor, basado en el de **Gaetano Rossi**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**
Director de escena: **Paco Azorín**
6, 8, 11 y 12 de mayo de 2019
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela y ABAO/OLBE

11

EL PÁJARO DE DOS COLORES*

Ópera de cámara

Música de **Conrado del Campo** y libreto de **Tomás Borrás**

Director musical: **Miquel Ortega**
Directora de escena: **Rita Cosentino**
6, 8, 11 y 12 de enero de 2020
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

12

LA NOCHE DE SAN JUAN*

Ballet

Música de **Roberto Gerhard** y argumento de **Ventura Gassol**

Dirección y coreografía: **Antonio Ruz**
23, 24, 25, 26, 27 y 28 de junio de 2021
Coproducción con el Gran Teatre del Liceu

13

I TRE GOBBI

Ópera de salón

Música y texto de **Manuel García**, con libreto basado en **Carlo Goldoni Rossi**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**
Director de escena: **José Luis Arellano**
26 y 29 de septiembre, y 2 y 3 de octubre de 2021
Coproducción con el Teatro de la Zarzuela

EL FORMATO TEATRO MUSICAL DE CÁMARA

14

UN AVVERTIMENTO AI GELOSI

Ópera de salón

Música de **Manuel García**

y libreto de **Giuseppe Maria Foppa**

Director musical: **Rubén Fernández Aguirre**

Directora de escena: **Bárbara Lluch**

15, 17 y 18 de diciembre de 2021

Coproducción con el Palau de les Arts Reina Sofía y el Festival de Ópera de Oviedo

15

EL CABALLERO AVARO

Ópera en un acto

Música de **Sergei Rachmaninoff**

basada en la obra homónima de

Aleksandr Pushkin

Director musical: **Borja Mariño**

Director de escena: **Alfonso Romero**

25 y 28 de septiembre, y 1 y 2 de octubre de 2022

Coproducción con el Teatro de la Zarzuela



El caballero avaro, de Konstantin Makovsky (1839-1915).
Óleo sobre lienzo, década de 1890.

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© Alfonso Romero
© Marina Frolova-Walker
© Marta Rebón
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 2341-0787
DL: M-1428-2014

Agradecimientos

Sara Ahmed

Diseño del programa de mano

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Impresión

Fermisa Producción Gráfica

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Juan Antonio Casero Gallardo
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire

Teatro Musical de Cámara (15) “El caballero avaro”, septiembre-octubre 2022 [textos de Alfonso Romero, Marina Frolova-Walker y Marta Rebón. Traducciones de Amalia Serraller Calvo y Luis Gago]. - Madrid: Fundación Juan March, 2022.

64 pp.; 20,5 cm.

Teatro Musical de Cámara, ISSN: 2341-0787, septiembre-octubre 2022.

Programa: “El caballero avaro”, ópera en un acto de Sergei Rachmaninoff basada en la obra homónima de Aleksandr Pushkin, por Alfonso Romero, dirección de escena; Borja Mariño, dirección musical y piano; Ihor Voievodin, barítono; Juan Antonio Sanabria, tenor; Isaac Galán, barítono; Gerardo López, tenor; Javier Castañeda, bajo; Carmen Castañón, escenografía; Gabriela Salaverri, vestuario; Philipp Contag-Lada, vídeo; Félix Garma, iluminación; Sonia Gómez Silva, ayudante de dirección y regiduría de luces y vídeo; Cristina Martín Quintero, coordinación de producción y escenografía, utilería y ayudante de regiduría; Sara Álvarez y Moisés Echevarría, caracterización; Isabel Castro, ayudante de vestuario y sastrería; Miguel Ángel Coso, realización de escenografía; Gabriel Besa, realización de vestuario; y Marina Makhmoutova, coach de ruso; funciones celebradas en la Fundación Juan March los días 25 y 28 de septiembre, y 1 y 2 de octubre de 2022.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Óperas de cámara - S. XX. - 2. Programas de conciertos. - 3. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir **en directo** por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección “Conciertos desde 1975” se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé “La Argentina”
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los “Recitales para jóvenes”: 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las **redes sociales**:



Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir la programación en march.es/boletines

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

LA HUELLA DE SCARLATTI

5 OCT

SCARLATTI, DE MADRID A EUROPA

Benjamin Alard, clave

Obras de D. Scarlatti, G. F. Händel, J.-P. Rameau y J. S. Bach

12 OCT

EL SCARLATTI INGLÉS

Mahan Esfahani, clave

Obras de T. Roseingrave, D. Scarlatti, T. A. Arne y J. C. Bach

19 OCT

SCARLATTI, DEL CLASICISMO AL ROMANTICISMO

Alba Ventura, piano

Obras de D. Scarlatti, J. Haydn, M. Clementi, C. Schumann, J. Brahms y R. Schumann

26 OCT

SCARLATTIANAS AL CLAVE Y AL PIANO

Miguel Ituarte, piano y clave

Obras de D. Scarlatti, M. de Falla, R. Halffter, J. L. Turina y J. Guinjoan

2 NOV

SCARLATTI EN LIGETI

Olga Pashchenko, piano y clave

Obras de G. Ligeti y D. Scarlatti

Notas al programa de **Luisa Morales**

LA

MARCH

Fundación

Juan March

Castelló, 77

28006 Madrid

musica@march.es

+34 914354240

Entrada gratuita.
Parte del aforo se puede reservar por anticipado.
Conciertos en directo por Canal March (web, AndroidTV y AppleTV) y YouTube.
Los de miércoles, también por Radio Clásica y RTVEPlay.

Accede a toda la información de la temporada en march.es/madrid/conciertos.

Suscríbete a nuestra newsletter con este código QR:

