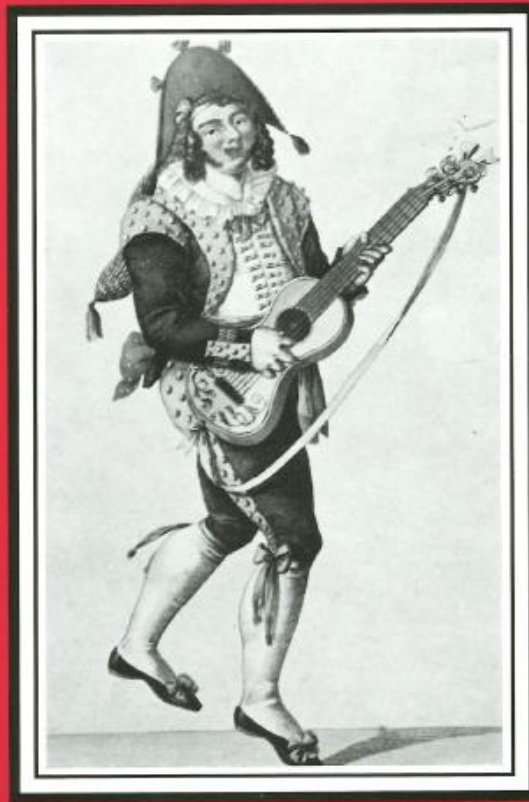


Año I - N.º 1

Diciembre, 1993



FÍGARO



Boletín de la Asociación Sevillana "Amigos de la Opera"

CONSEJO DE REDACCIÓN

J. L. PASCUAL DEL POBIL MORENO

VALERIANO PEREIRA CHACÓN

RAFAEL SÁNCHEZ MANTERO

RAMÓN SERRERA CONTRERAS

FRANCISCO TRUJILLO RODRÍGUEZ

DEPÓSITO LEGAL: SE-1963-93

MAQUETACIÓN, FOTOCOMPOSICIÓN E IMPRESIÓN:
ARTES E INDUSTRIAS GRÁFICAS MINERVA, S.A.
ENRAMADILLA, 23 - TELP. 463 61 43
41018 SEVILLA

SUMARIO

LOS MAESTROS CANTORES

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID

MANUEL GARCÍA

JUSTO ROMERO

ENCUENTROS MAHLERIANOS: (I)

JOSÉ L.P. DEL POBIL

VOCES VERDIANAS

FRANCISCO TRUJILLO

NOTICIAS SOBRE
ESPECTÁCULOS OPERÍSTICOS

EL MET



A la Asociación Española de Amigos
de la Ópera, con un recuerdo del tenor.

Shirley R.
1992/

J. J. B.

"Los Maestros Cantores": Un Wagner genial y diferente

Mi amigo Angel Casal, que preside a quienes lo son de la Opera y luchan porque el género no sea forastero en Sevilla, me pide para el Boletín de la Asociación un artículo sobre "Los maestros cantores de Nuremberg", que él sueña con ver representados un día en su ciudad. Es tan cierto que ando muy justo de tiempo, como que siento vivos deseos de satisfacer la solicitud. Escribo a ritmo "vivace".

Parto de una confesión que puede extrañar a quien me lea: yo he llorado en una representación de "Los maestros". Sí; ya sé que parece un contrasentido; que se trata de una obra optimista, con final jubiloso en el que triunfa el amor, las tradiciones de un pueblo que trabaja y ama el arte, pero yo lloré de felicidad, por la suprema razón de lo bello que nos conmueve. Era en Bayreuth, la escenografía era luminosa, acababa de cantar y triunfar Walter, después del desfile de las cofradías, el juvenil baile de los aprendices, la entrada solemne de la corporación de los maestros, la actuación ridícula de Beckmesser. Cuando ha de imponerse el distintivo por el que se incorporaba a quienes, en principio, se habían mostrado reticentes con su libre condición de improvisador irrespetuoso, por descontento, de las leyes tradicionales, su gesto de repulsa da lugar a un amplio monólogo de Hans Sachs. Cantaba Theo Adan, en un momento de oro de su arte.

La forma de reproducir la maravillosa página, exaltación de las nobles herencias del pueblo conservadas por los maestros, de lo que simbolizan y encierran, la convicción del artista, el instante en que, aceptado el consejo por Walter, éste y Eva tácitamente, con una mirada, acuerdan colocar en la cabeza del maduro Sachs, (ejemplo de hidalguía de espíritu y renunciación, que comprende y da paso a la juventud y el amor), la corona de laurel, me hicieron sentir un nudo en la garganta y vi, sin rubor, como corrían mis lágrimas. Se despertaban por un monumental sainete, el más hermoso de los sainetes que pue-

da imaginarse, la obra que, con agudeza suma, apostilló en cierta oportunidad el maestro Pablo Sorozábal designándola como "La verbena de Paloma de Nuremberg".

En el fondo, no le faltaba razón. Recordemos los personajes. Los enamorados: Eva y Walter, la tiple y el tenor. La tiple y el tenor cómicos: Magdalena, "mezzosoprano", servidora de aquella; David, aprendiz al servicio de Hans Sachs, zapatero, barítono, diríamos que el hombre bueno, el actor de carácter. El personaje cómico: Beckmesser, caricaturesco, ridículo, víctima de su propio hurto. El bajo, actor característico, Pogner, padre de la tiple. Y los maestros de los distintos oficios, las cofradías -panaderos, sastres, carniceros...- y los alegres aprendices y hasta un sereno y el coro general: el pueblo todo...

Lo que ocurre es que con Wagner todo alcanza niveles y dimensiones distintas, calidad, envergadura diferentes: que el desarrollo técnico, el tratamiento contrapuntístico, la prodigiosa orquestación, el juego de las voces, la riqueza de los dispositivos llevan su impronta de excepción.

Todo se realiza por él a conciencia, con un rigor antítesis de cualquier libertad arbitraria.

Un día escribe: "Es posible que no tengas que componer una fuga. No importa. Aprender a escribirla. Serás independiente en el arte y todo lo demás te será fácil".

"Los maestros cantores" son una lección maestra de este dominio de la forma, heredero de Bach, buen conocedor de Mozart, de la tradición. Se estrenaron el 21 de junio de 1867 y la sorpresa fue general. "El Dios del Walhalla -se ha dicho- disfrazado de zapatero". Recordemos que la obra anterior, "Tristán e Isolda", era bien distinta.

Wagner conocía bien la historia de la literatura alemana, estudiada ya desde su adolescencia. Era bien firme, así mismo, su afán de exaltar los sentimientos de nobleza, la inspiración sin hipocresía, la verdad e impulso latentes en su

país, en los artesanos artistas capaces de soñar, sentir, expresar en versos y música sus anhelos.

Buena parte de la obra la escribió en París, una época de tantos problemas y dificultades, en la que llega a ofrecer al editor Schott, de Maguncia, los derechos de autor y la propiedad literaria de "Los maestros", con tal de que atendiese a la existencia durante la creación de la partitura.

Para documentarse, estudia viejas crónicas nuremberguesas, analiza músicas casi perdidas y olvidadas. En 1861 se refiere a recuerdos de verdadero bienestar, al ver cómo se enriquecía más y más el libreto con numerosos y satisfactorios versos. Se referirá, después, al éxito regocijante que merece en Maguncia la lectura del libreto.

Habla de la composición: "Ante la proximidad del buen tiempo y bajo la influencia de impresiones gratas, sentí renacer en mí el deseo de trabajar. En un bello atardecer cobró repentinamente forma en mi espíritu la obertura, no ya como un espejismo, sino perfectamente clara y distinta. La compuse inmediatamente, con los motivos principales de la ópera subrayados de una manera muy precisa. Luego continué la composición siguiendo el texto escena por escena".

Ya en 1862 la lectura del poema a Hans von Bülow y Cósima "les produjo un efecto sorprendente, asombrados del jubiloso estilo popular que empleaba por primera vez". En Leipzig, después: "La reacción al oír la obertura fué tan favorable que, con gran satisfacción de la orquesta, tuvimos que repetirla. Se había desvanecido, por fin, la desconfianza que se les había inculcado artificialmente y roto el hielo entre nosotros". Avanza el tiempo. En 1866, en Tribschen, en la idílica paz de la villa al borde del lago de los Cuatro Cantones, concluye el trabajo.

Un año después termina la instrumentación. El estreno será triunfal. Se afirma que la obra constituye un canto a la vida activa, ingenua, equilibrada.

Wagner centra la acción en Nuremberg, a mediados del siglo XVI, en la Iglesia de Santa Catalina, una plaza entre las casas de Hans Sachs y Pogner, el interior del taller de zapatero de aquél y la pradera, en los alrededores de la ciudad, en un día de fiesta.

Ya se habló de los personajes. El que podríamos llamar flechazo recíproco de Eva y Walter,

durante los oficios religiosos, la reunión corporativa inmediata en la que el joven hace una demostración en la que solo Sachs, maduro aspirante a Eva y prototipo del maestro artesano poeta, le comprende. Las vísperas. La paz de la noche, el furtivo encuentro de los enamorados, los pensamientos de Sachs mientras trabaja, el intento de serenata de Beckmesser, alboroto, riñas de vecinos, la calma recobrada cuando se impone la autoridad del sereno....En el aire, el perfume lírico, el silencio de la nocturnidad. Ya en el tercer acto, las escenas en el taller de Sachs: momentos esenciales: Walter que canta y seduce al zapatero artista, que copia el poema, Beckmesser que en un descuido, al creerlo de Sachs, lo escamotea, el prodigioso quinteto que liga las voces de Eva, Magdalena, Walter, David y Sachs (soprano, "mezzo", tenor, "spinto", tenor lírico ligero, barítono grave). Por fin, con breve y vital transición de fanfarrias, el luminoso cuadro de la pradera: desfile, concurso, intervenciones de Beckmesser, Walter, Sachs, corales.

Nunca más soberano el pulso contrapuntista de Wagner, más lúcida su mente, más pasmosa la unidad que alcanza en el curso de cuatro horas en una obra que, por el tema, alguien podría pensar que es de signo ligero cuando tanta elaboración exige.

Elaboración creadora...y medios para ofrecerla con dignidad, querido Angel. Es enorme el reparto, el más nutrido entre los de Wagner y ha de ser grande y de calidad el coro, como la orquesta, aunque ésta sea de formación normal, sin los elementos -tubas wagnerianas, trompeta baja, mayor número de arpas- que la tetralogía exige.

Es difícil, yo diría que imposible, comunicar en el espacio de un artículo y hasta, si se me apura, con la frialdad de lo escrito, aquello que quizá con la palabra directa y el ejemplo ilustrativo tuviese mayor fuerza, aunque siempre en calidad de sucedáneo. Recuerdo que hace ya muchos años, en un personal ciclo de conferencias que pronuncié sobre Ricardo Wagner, se me acercó una oyente. Su resumen lo recogió en cinco palabras: "Se ve que eres partidario". Nada más cierto.

ANTONIO FERNANDEZ-CID.

(de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

Manuel García.

La Memoria Esfumada

¿Cuántos sevillanos conocen hoy a Manuel García? La memoria de este compositor, cantante, pedagogo, empresario lírico, divulgador de la ópera en América, padre de las cantantes María Malibran y Paulina Viardot ha quedado incomprensiblemente esfumada en su ciudad natal, a pesar de ser uno de los sevillanos más relevantes y de mayor trascendencia de cuantos ha aportado la capital hispalense al patrimonio universal. García, que en realidad se llamaba Manuel Rodríguez Aguilar, además de ser una figura decisiva e imprescindible en el devenir de la ópera, resulta un punto de referencia obligado para comprender el protagonismo que la ciudad de Sevilla ha ocupado como escenario de tantas y tantas óperas (más de 95 hemos catalogado). El estreno e intervino en la elaboración de *El barbero de Sevilla* y promovió y participó en la primera presentación del *Don Juan* mozartiano en el continente americano.

Amigo de Da Ponte -libretista de dos óperas tan sevillanas como *Las bodas de Fígaro* y *Don Juan*-, admirado y con fama universal en su tiempo, Manuel García había nacido en Sevilla el 22 de enero de 1775, donde transcurrieron los primeros años de su azarosa vida. Ya a la edad de seis años lo encontramos como seise en la catedral hispalense. A los 17 años ya figuraba regularmente actuando en teatros de Cádiz, Málaga y Barcelona. En esos tiempos -finales del XVIII- el sevillano era ya, pese a su juventud, conocido en casi toda España como compositor, cantante, actor y director de orquesta.

En 1789 se establece en Madrid, donde permanece hasta 1807. Sus primeras composiciones (fundamentalmente tonadillas y óperas cómicas) se representaban por toda España. Su primera ópera, *El preso*, llegó a Madrid el 1 de octubre de 1880, tras ser estrenada en Málaga. Hasta 1807 compuso una docena más de títulos, de los que el más famoso fue *El poeta calculista*, creado en 1805. El 11 de febrero de 1808 comienza su carrera internacional, cuando debuta en París cantando en italiano por primera vez *Griselda*. Un mes después se convirtió en el cantante principal del Théâtre-Italien de París. En 1809 canta su *El poeta calculista* en la capital gala. Tres años más tarde, en 1811, visita por vez primera Italia. En Nápoles, donde conoció a Giovanni Anzani (uno de los mejores tenores de la vieja escuela italiana, del que recibió importante influencia) le ofrecieron y aceptó el puesto de primer tenor, que combinó con su actividad como compositor y director orquestal. Será en esta capital donde comprenderá y estrenará con extraordinario éxito la ópera *Califfo di Bagdad*.

En 1815 Rossini escribió para Manuel García, italianizado ya bajo el nombre de Manuel del Popolo Vicente García, uno de sus principales papeles, el de Leicester, de *Elisabetta*. Un año después -en 1816- el compositor de Pesaro compuso *El barbero de Sevilla* bajo su directo asesoramiento y concibiendo para él el personaje del Conde Almaviva. Entre las múltiples sugerencias (o imposiciones) que propuso el sevillano a Rossini para estrenar *El Barbero*...figuraban al-

Carmen Reparaz ¹ en su excelente libro sobre María Malibran (Madrid, 1976), documenta este tema con la aportación de su partida de nacimiento.

Aunque algunas ² publicaciones de finales del siglo pasado y principios de éste señalan, erróneamente, como lugar de nacimiento la localidad de "Zafra, en Cataluña" (sic)

gunos temas populares españoles para la *canzonetta* que el Conde canta a los pies de la ventana de Rosina. A finales de ese mismo año de 1816, nuestro ilustre músico abandona Nápoles para instalarse nuevamente en París, donde, tras una breve estancia en Londres, se integra en la famosa compañía de la soprano italiana Angélica Catalani, representando con ella su *Califfo di Bagdad*. En la capital gala cantará con igual éxito *Le prince d'ocasion* y el rol de "Paolino", de *El Matrimonio secreto*, de Cimarosa.

Disconforme con el estilo interpretativo de la Catalani, el ya en toda Europa célebre tenor abandona París para instalarse en Londres sobre finales de 1817. En la temporada siguiente cantó en la capital británica *El Barbero de Sevilla* junto a Joséphine Fodosr-Mainvielle con enorme éxito, siendo recibido por la crítica como "incomensurable y trascendental talento del canto". Sin embargo, en 1819 retorna a París y estrena *El Barbero*...el 26 de octubre, en la sala Louvois. En la capital francesa permaneció hasta 1823, protagonizando representaciones del *Otello*, de Rossini, del *Don Giovanni* mozartiano y de otros famosos títulos. Al activo sevillano le quedó aún tiempo para redactar su célebre Método de canto, así como para componer las óperas *La mort du Tasse*, *Florestan*, *Fazzoletto* y *La meunière*. Posteriormente escribiría *L'amante astuto* (1825); *La figlia dell'aria* (en 1826, en Nueva York), y *Abufar* (en 1827, en México).

En 1920 efectuó su última y breve visita a España (Madrid), de carácter privado y de la que no hay constancia de un posible desplazamiento a Sevilla. En la primavera de 1823 García reaparece en Londres, ciudad en la que funda su famosa y trascendental escuela de canto. En 1824 protagoniza en la capital inglesa *Zelmira* y *Ricciardo e Zoraide*. Ese mismo año representa en la Opera Cómica de París *Les deux contrats de mariage*. La consolidada fama y el prestigio

internacional alcanzado por García en esos años se pone de relieve al comprobar que su caché en Londres en 1825 ascendía a 1.250 libras, frente a las 260 libras que percibía en 1823. La reputación como cantante -y sobre todo como profesor- continuaría creciendo en los años siguientes.

La educación de su famosísima hija María Felicidad (futura madame Malibran) ya estaba completada en aquella época y bajo su tutela la futura diva hizo su debú. Fue el momento en que Manuel García se propuso satisfacer un viejo sueño: estrenar una ópera en Nueva York. A tal efecto, él y su compañía de ópera -de la que formaban parte casi todos los componentes de su abultada familia toman un barco rumbo al Nuevo Mundo, saliendo de Liverpool en octubre de 1825. El debú americano se produjo en el Park Theatre, de Nueva York, con *El barbero de Sevilla*, en cuyo reparto figuraron, además del propio Manuel García (Almaviva), sus hijos Manuel Patricio (Fígaro) y María (futura Malibran, que encarnó a Rosina), así como su esposa Joaquina (Berta). Durante esta primera temporada americana el sevillano Manuel del Popolo Vicente García estrenó en la capital estadounidense (y en todo el continente americano) nada menos que cinco nuevas óperas, entre ellas *Don Giovanni*, *Tancredi* y *Otello*.

Sobre la importancia de la presencia de García y su compañía en Nueva York da cumplida cuenta el gran Lorenzo da Ponte en sus impresionantes memorias: "Cuál no sería mi alegría cuando bastantes personas me aseguraron que el alabado García, con su incomparable hija y con algunos otros cantantes italianos, venía a Londres a América, y precisamente a Nueva York, para instaurar la ópera italiana, que era el *desideratum* de mi sumo celo. Llegó, en efecto; y el resultado fue prodigioso. No es posible imaginar el entusiasmo que en la culta parte de la nación produjo nuestra música, ejecutada por

El estreno americano de Don Juan tuvo lugar en Nueva York, el 23 de mayo de 1826. En el reparto figuraban Manuel García (Don Juan), su hijo Manuel Patricio (Leoporello), su esposa Joaquina (Doña Elvira) y su hija María (Zerlina).

El 7 de enero de 1826.

personas de sumo gusto y sumo mérito. El barbero de Sevilla, del universalmente admirado y alabado Rossini, fue el drama feliz que plantó la primera raíz del gran árbol musical en Nueva York".

En 1827 García y su compañía de ópera (salvo su hija María, que se quedó en Nueva York, debido a que ya estaba comprometida con el banquero Malibrán, su futuro esposo, del que tomaría el apellido) se desplazan a México. Cuando, 18 meses después, decidieron retornar a Estados Unidos con todo lo ahorrado en ese año medio mexicano, la familia fue asaltada cerca de Veracruz por unos bandoleros, que la dejaron sin blanca. Las 6.000 libras en oro que portaban volaron para siempre. Ese mismo de 1827 García optó finalmente por volver al civilizado París, donde llegó a finales del mes de octubre o principios del mes de noviembre. Su reaparición se produjo en el Théâtre-Italien, que por aquél entonces era regentado por el mismísimo Rossini. Poco después, Manuel García abandonaría los escenarios para consagrarse enteramente a la enseñanza hasta su muerte, acaecida en París, en 1832.

Aunque naturalizado y asimilado por el París de su época, la personalidad verdaderamente extraordinaria de este incansable sevillano; su talento múltiple de cantante, director, compositor, maestro y empresario, así como su indudable trascendencia sobre compositores, libretistas y empresarios, jugaron un doble papel en el vínculo operístico sevillano: de una parte, él mismo fue catalizador de la aún indeterminada atrac-

ción que todo lo procedente del Sur ejercería sobre la agitada Europa post-revolucionaria; de otra -como ya se ha visto- la estrecha relación de Manuel García con dos de las más destacadas óperas sevillanas resultó decisiva: *El barbero de Sevilla* y *Don Giovanni*, composiciones que estrenó y difundió en algunas de las más importantes ciudades.

El sevillano Manuel Vicente del Popolo García, además de ser uno de los artistas de mayor trascendencia de su tiempo, fue un personaje tan exótico y atractivo como pudieran serlo "Don Giovanni", "Almaviva", "Florestan", "Fernando", "Leonor", "Escamillo" o, incluso, la mismísima "Carmen". El y toda su ilustrísima familia de origen sevillano estuvieron ligados de forma inequívoca durante el apogeo del belcantismo a las óperas sevillanas compuestas hasta entonces por Mozart, Beethoven y Rossini. También al mundo cultural de su tiempo. Por todo ello, ahora que la ópera parece una reivindicación unánime del melómano sevillano, cuando su ciudad cuenta con un tan bien dotado como muerto de risa teatro lírico (que escandalosamente no lleva su nombre), la figura esplendorosa y ejemplar de Manuel García se antoja como un modelo para una ciudad que no sabe dar respuesta adecuada a su rico pasado lírico. Tampoco a su presente. La Asociación Sevillana de Amigos de la Ópera, que edita estas páginas, debe jugar un papel fundamental para corregir el actual hazmerreir lírico que sufre Sevilla.

JUSTO ROMERO

*Otello*⁵ (Manuel García); *Yago* (Manuel Patricio García); *Desdémona* (María García) y *Emilia* (su esposa Joaquina).

Lorenzo⁶ da Ponte: *Memorias*. Editorial Siruela, Madrid, 1991 (Traducción: Esther Benítez)

Encuentros Mahlerianos. (I)

(Justificación de un título)

Gustav Mahler fué un gran músico. Pero también fué un hombre de teatro y un excelente director que "revolucionó" en muchos aspectos la técnica de la conducción orquestal. Durante diez años (1897-1907) -"diez años de guerra" solía decir-, dirigió la Ópera de Viena haciendo de ella el punto de mira de la música centroeuropea y que ahora se recuerdan como los Años de Oro. Su nombramiento de Kapellmeister coincide en el tiempo con otros dos acontecimientos trascendentales de la Música y del Pensamiento cultural de finales de siglo: la muerte de Johannes Brahms, último exponente de la tradición musical romántica del siglo XIX, y la fundación del movimiento arquitectónico y plástico conocido como Secesión, germen de los racionalismos en arquitectura y del neoexpresionismo en escultura y música.

El acceso de un burgués-judío a la dirección del Hofopertheater, va a conmocionar sus cimientos. Aunque heredero de la tradición musical centroeuropea, su llegada supone un primer hábito de cambio, de vientos nuevos para una sociedad en la que el fenómeno musical se había convertido en el núcleo de su actividad cultural.

Y este hombre pequeño, de tenacidad sin límites, anhelante buscador de la perfección en la recreación musical y dramática, va a ser el protagonista de lo que hemos venido en llamar encuentros mahlerianos. Su gran poder ("puedo hacer bailar a todo el Teatro de la Ópera sobre la punta de mi dedo"), sus relaciones con músicos y escenógrafos, sus opiniones sobre algunas de las óperas que montó y dirigió, serán los motivos que llenen el contenido de estas peque-

ñas crónicas en las que la anécdota va a primar sobre cualquier otro aspecto.

Y lo haremos desde un inmenso respeto por su biografía.

La dirección orquestal de Mahler se caracterizó por una absoluta fidelidad a la partitura y a sus indicaciones, al mismo tiempo que mostraba una gran flexibilidad en el ritmo, con lo que pretendía alcanzar una claridad musical absoluta en la recreación y comunicación de la obra. Quizás, y desde una perspectiva actual, su dirección podría considerarse como excesivamente dramática (pueden oírse registros fonográficos de sus lieder que el autor acompaña al piano con "tempi" más rápidos que los seguidos actualmente). Sin embargo Bruno Walter nos recuerda que sus interpretaciones no eran nunca arbitrarias y si se le acusaba de ello se debía al abismo existente entre su concepción y la que el público estaba acostumbrado a escuchar. Su técnica gestual también evolucionó a lo largo de los años: muy activa y agitada al principio, intentando ser absolutamente explícito, llegó a hacerse más tarde extremadamente económica, invirtiendo todas sus características exteriores anteriores, pero siempre manteniéndose fiel a su idea de hacer conocer sus intenciones.

Con iguales características se mostraba el director de óperas. Luchaba por conseguir una total integración entre música y escena, dando a cada uno, en los momentos precisos, la primacía deseada. Con él la voz wagneriana comienza a destacarse del volumen orquestal, antes siempre muy apagada por éste. Junto al

escenógrafo A. Roller llegó pronto a la conclusión de que la unidad buscada no estaba sólo en la fusión de la acción dramático-musical. La escenografía (decorados, vestuarios e iluminación) debía ser igualmente considerada para alcanzar la perfección.

Su ascensión a Kapellmeister de la Opera vienesa supone el final de un largo recorrido, con brillantes etapas en los teatros de Budapest y Hamburgo. Cuando su antecesor, Wilhelm Jahn, a finales de 1896 y por enfermedad, solicita ser reemplazado, Mahler, lejos de Viena y carente de amistades poderosas, intenta encontrar apoyos. Desde un primer momento va a contar con la oposición de grupos antisemitas y de Cósima Wagner, quien nunca le invitará a dirigir en Bayreuth, aunque a partir de 1900 se va a mostrar como una gran admiradora de Mahler. Sin embargo, desde Budapest llegan a la Cancillería austriaca fuertes apoyos para el músico, y desde la misma Viena, la soprano Anna V. Mildenburg, que ha trabajado con él en Hamburgo y con la que le une una buena amistad, aprovecha las relaciones de su maestra Rosa Papier en las altas esferas del teatro vienés para sustentar su candidatura.

Cuando Mahler llega a Viena, el Emperador Francisco José lleva casi 50 años en el trono. Como opina La Grange en su biografía sobre Mahler, su reinado estuvo marcado por una alternancia de restricciones y libertades que también se va a expresar en el problema judío. Si puede decirse que la segunda mitad del siglo XIX fué mucho más pacífica y benéfica para esta comunidad que la primera. La oposición del Emperador a los ideales antisemitas fué evidente y, en un Estado en el que la calidad era más estimada que la cantidad, las gentes y los poderes públicos apreciaron a los judíos por su calidad intelectual (Quirino Principe). La burguesía judía llegó a tomar el relevo de la aristocracia de la primera mitad del siglo XIX como protectora de la cultura, del arte y de los artistas.

Pero el antisemitismo no estaba erradicado de esa sociedad y se va a manifestar, incluso con

virulencia, durante la estancia de Mahler al frente de la Opera.

La jerarquía de los teatros de la Corte vienesa tenía en su vértice al Primer Chambelán de Su Regia y Apostólica Majestad Imperial, en ese momento un antiguo admirador de Mahler, el príncipe de Liechtenstein; también encontró apoyo en el segundo escalón, el barón J. Von Bezecny, superintendente general de los teatros imperiales y regios; y, por último el director de la Cancillería, hasta quién habían llegado las peticiones de la Mildenburg.

El 1 de Mayo de 1897 es nombrado tercer director de la orquesta del Teatro, puesto que debe compartir con otros músicos, siempre bajo la autoridad de Wilhelm Jahn. Entre éstos se encontraba el gran Hans Richter, de origen húngaro, formado por el mismo R. Wagner, a quien ayudó a preparar la partitura del Anillo, encargándole el maestro de presentarla en la primera temporada de Bayreuth (1876). En sus manos estuvo también el estreno mundial de la 2ª Sinfonía brahmiana y la 4ª de Bruckner. Lógicamente su figura se mostraba como la de un candidato muy firme para optar a la dirección del Teatro, apoyado además por el gran crítico musical Hanslick.

El 11 de mayo debuta en la Hofoper dirigiendo Lohengrin, con éxito absoluto de público y crítica.

En Julio accede a la dirección adjunta, y el 8 de Octubre de 1897 a Kapellmeister, con total y absoluta responsabilidad sobre la actividad del mismo. Y pronto se hace sentir su personalidad en la Dirección del teatro. Son suyas una serie de órdenes que tienden a hacer desaparecer "viejas tradiciones":

- Toda obra deberá darse íntegramente, sin cortes, para procurar transmitir fielmente el mensaje del compositor.

- Exigirá a cantantes y orquesta la mayor perfección, desterrando en los primeros cualquier exceso o moda belcantista que distrajera la autenticidad de la partitura.

-Prohíbe la entrada en la sala, a excepción de los palcos, una vez iniciada la representación, pues era habitual el continuo movimiento y desplazamiento de espectadores durante la interpretación de las oberturas. Esta medida fué de tal manera cuestionada que Mahler tuvo que recibir el apoyo explícito del mismo Emperador hasta quien habían llegado las quejas. Desde entonces Mahler va a mantener una actitud altiva y distante frente a la aristocracia y corte vienesa.

-Suprime la claqué, exigiendo a cantantes, e incluso a los integrantes del Ballet de la Ópera, renunciar a todo contacto con ese grupo a los que pagaban o entre los que repartían entradas. No lo conseguirá, puesto que poco tiempo después la claqué volverá a ser retribuida, aunque ya sus manifestaciones durante el espectáculo no se harán de forma ostentosa y descarada.

Durante sus diez años de mandato se pondrán en escena 137 títulos. Se recuperan y mantienen los tradicionales (Gluck, Beethoven, Mozart, Wagner etc) pero se abren también ampliamente las puertas a nuevos compositores alemanes y extranjeros. Un ejemplo de la variedad de títulos y autores, algunos ya desaparecidos de nuestros programas habituales, podemos encontrarla en la programación que Mahler tenía prevista para sí en la temporada de 1908 y que, lógicamente, no pudo llevar a cabo:

- Der Traumgöрге (El soñador), A. Zemlinsky.
- Die Rothe Gred (La Gred Roja),J. Bittner.
- Oberon, C. M. Weber.
- Ein Wintermärchen (Un cuento de invierno), Goldmark.
- Los dos últimos dramas del Anillo (Wagner).
- El matrimonio secreto, Cimarosa.
- Armida, Gluck.
- Jean de París, Boieldieu.
- Les Deux Journées, Cherubini.
- Joseph, Mehul.
- Genoveva, R. Shumann.

Diez años es tiempo suficiente para que intrigas, envidias y presiones vayan ensombreciendo el ambiente del teatro. Muy pronto se van a cuestionar sus prolongadas ausencias ocasionadas por la dirección de conciertos acusándoles de quitar tiempo a sus obligaciones para con el Teatro; se denuncia una mala situación económica de éste (que nunca se demostró) lo cual obliga a manejar unos presupuestos insuficientes para conseguir la calidad exigida en las obras representadas. No faltarán, lógicamente, las intrigas de los propios cantantes que ven reducidos sus buenos contratos cuando su declinar vocal obligaba a buscarles sustitutos. Y por último, y como voz más poderosa, una parte de la prensa y crítica vienesa que ve en Mahler el hombre a destronar.

Bien es verdad que nunca consiguieron su dimisión. Marchó por propia voluntad alegando que "sin entusiasmo no se puede hacer teatro, y mi entusiasmo ha sido completamente destruido". El 15 de Octubre de 1907 dirige por última vez en la Hofoper. Lo hizo con Fidelio ante un teatro prácticamente vacío, éxito de la oposición mahleriana. Sin embargo, un mes después y en la Musikverein repleta, se despide de Viena dirigiendo su Segunda, con pleno triunfo.

Pero ya es demasiado tarde para volverse atrás. Una gran página de la historia de la ópera ha concluido, dejando atrás el recuerdo indeleble de una edad de oro del teatro vienes. Félix Weingartner ha sido nombrado su sucesor. En Diciembre embarca en Cherburgo, en la nave Augusta Victoria, con destino a Nueva York con un contrato que le ligaba al Metropolitan.

Pero aquella aventura constituyó también otra historia.

José L. P. del Pobil

Voces Verdianas.

La mezzosoprano.

El melodrama verdiano regido por los criterios de patria, honor, libertad, amor o celos configura un mundo complejo jalonado de lóbregas pasiones, impetuosas ira, amores tersos, opacas infidelidades, transparentes noblezas... Estos sentimientos contrapuestos están compendiados en una serie de "personajes-símbolo", a veces libres, otras oprimidos, en ocasiones despóticos o generosos, pérfidos o iluminados. Estas circunstancias permiten la conformación de una acción teatral en la cual la traición más alevosa puede alternar con el más encendido arrebato patriótico, o la más negra intolerancia con la más luminosa liberalidad.

En este claroscuro romántico, en esta concordancia de luces y sombras, en este maremagnum frenético que es la ópera verdiana, se distinguen, en cuanto a sus protagonistas principales, dos jerarquías bien diferenciadas.

La primera encarnada por los personajes más líricos (habitualmente los enamorados), por aquellos que tienen una personalidad menos estructurada, más débil y difusa, por los que padecen las agresiones de un destino inclemente y que en la representación desempeñan los roles más brillantes: las sopranos y los tenores.

La segunda jerarquía constituida por las auténticas fuerzas motoras que impulsan la acción y que determinan el destino. Son caracteres fuertes, seres de energía primitiva, objetos de delirios atormentados, que se corresponden con unos papeles menos rutilantes pero que son indudablemente los más genuinos y verdaderos que engendró el maestro, los representados por las mezzosopranos y barítonos.

El barítono verdiano efectivamente podrá personificarse en rey (Amonastro, rey Carlos, Nabucco), en violento enamorado (Luna), en noble político (Boccanegra, Posa), en padre suplicante (Rigoletto, Germont), en malvado sinuoso (Yoor, Yago) o en un histriónico "buffone" (Falstaff); podrá escenificar un papel heróico o depravado, lírico, trágico o incluso cómico, pero nunca será en la ópera una figura pasiva. Es voz de un hombre solo, siempre de gran virilidad, que no necesita duetos para expresarse, que domina, mueve y sentencia los acontecimientos. Incluso en alguna obra - Traviata o Un ballo in maschera - en las que, de manera inusual, las voces de soprano y de tenor predominan nítidamente, la acción dramática quedaría estancada sin el concurso de los celos de Renato, sin las tenebrosas artes nigrománticas de Ulrica o sin la rígida incompreensión social de Germont.

Desde el punto de vista técnico la mezzosoprano verdiana ha de poseer una tessitura amplia, una gran extensión vocal y debe de moverse cómodamente en algo más de dos octavas (LADY Macbeth tiene que sostener un Si-2 y alzarse a un refulgente agudo en Re-5, o Amneris que mantiene un compromiso vocal oscilante entre Si-2 y un Do-5). Se le exige una voz voluminosa con un sonido hermoso y bien timbrado en la zona central que conserve un adecuado volumen en los comprometidos y frecuentes registros bajos, pero que sea capaz, por un lado de elevarse sustentando un buen mordiente sin estridencias, y por otro descender bruscamente del agudo al grave sin perder brillo.

Desde un ángulo puramente teatral la mezza en la ópera de Verdi si bien puede dar vida a un personaje sencillo, lírico puro (Fenena), lírico-frívolo (Preciosilla) o lírico-licencioso (Magdalena), lo habitual es que se corresponda con una personalidad complicada, difícil y poderosamente dramática. Así Eboli, calculadora, paradigma de ambición y de maldad, espíritu negro y tortuoso simbolizado en una voz oscura y áspera. Pero quizás donde mejor se expresa la vigorosa energía verdiana sea en dos personajes emblemáticos: Amneris y Azucena.

Amneris tan rica en matices -ampasionada, arrogante, astuta, simuladora-, que debe de se-

ducir, engañar, desesperarse, devorarse por los celos y después, tras la condena del hombre amado, diluirse en un súplica conmovedora y en un llanto inconsolable.

.....Y nadie tan querido para Verdi como Azucena, su criatura más intrincada e insondable, la antítesis compartida del amor maternal y de la sed de venganza, víctima de la voracidad exterminadora del fuego. Nunca se escribió con tanta grandeza épica, nunca la ópera tuvo tanta resonancia de tragedia griega en las últimas palabras de Azucena: "Egli era tu fratello. Sei vendicata madre..."Es la fuerza telúrica, es el hábito sobrenatural de un genio.

FRANCISCO TRUJILLO

(1). *La particella en realidad está escrita para soprano dramática "forte chanteuse".*

NOTICIAS SOBRE LOS PRÓXIMOS ESPECTÁCULOS OPERÍSTICOS
MÁS DESTACADOS

BARCELONA

Gran Teatro del Liceo

LA FILLE DU REGIMENT (Donizetti)

Bonyngc, Del Monaco
Grubcova, Van Der Walt, De la Mora, Begg
Picconi
4, 7, 10, 11, 13, 16, 17 y 19 de Diciembre

MATHIS DER MALER (Hindemith)

Mund, Friedrich
Blinkhof, Dohmen, Rauch, Sigmundsson, Algieri,
Gongaloff, Armstrong, Benza, Jarcy
20, 23, 26 y 29 de Enero
1 y 4 de Febrero

TURANDOT (Puccini)

Oomi, Serban
Marton, Jones, Palatchi, Boldrini,
Pulozou, Martinucci, Villarroel, A. M. Gonzalez
Ranch, Ruiz, Comas
28 de Febrero
4, 8, 9, 11, 12, 14, 16 y 20 de Marzo

DON CARLO (Verdi)

Roberston, Deflo,
Estes, Palatchi, Aragall, Chernou,
Sardinero, Kavrakos, Boldrini, Gauci,
Zajick, Grunewald.
11, 14, 17, 19, 21, 23, 25, 27 y 29 de Abril
2 de Mayo

PETER GRIMES (Britten)

Pappano, Decker
Cochran/Gentile, Burchinal/Yurisich,
Chilloti/Bolstad
17, 18, 19, 21 y 22 de Mayo

MADRID

Teatro de la Zarzuela

DER FREISCHÜTZ (Weber)

Rosmarbá, Miró
Lorenz, Elming, Wlhaschbina, Johansson,
Wollrad, Bradley, Zapater
22, 24, 26, 28 y 30 de Enero

EUGENIO ONIEGUIN (Chaikowski)

Tamajo, Cox
Alvarez,
Mattila, Kahdou, Casariego, Lerer,

Matorin, Mariategui

20, 22, 25 y 27 de Febrero
1 de Marzo

LUCIA DI LAMMERMOOR (Donizetti)

Carella, De Ana
Devia, Vargas, Lanza, Portusi, Roig,
Muñiz
19, 21, 24, 27 y 29 de Marzo

UN BALLO IN MASCHERA (Verdi)

García Navarro, Juosten
Lima, Tomowa-Sintow, Pons, Obratsova,
Fabucl.
18, 21, 23, 26 y 28 de Abril

BILBAO

Teatro Coliseo

DON CARLO (Verdi)

Allemandi
Scandinuzzi, Bartolini, Coni, Ryhanen,
Price, D'Intino.
10, 13 y 16 de Enero.

TOSCA (Puccini)

Carella
Casolla, Shicoff, Fondary, Pascual
18, 21 y 24 de Febrero

OTELLO (Verdi)

Allemandi
Murgu, Esperian, Gavanelli, Urdiain.
11, 14 y 17 de Marzo.

CORDOBA

Gran Teatro

DON PASQUALE (Donizetti)

Chausson, Santos A, Luque, Verdera
17 y 19 de Diciembre.

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Teatro Perez Galdos

LA TRAVIATA (Verdi)

Rodríguez Aragón
Deviau, Encinas, Alvarez
14 y 16 de Abril.

EL HOLANDES ERRANTE (Wagner)

Segarini
Wlaschiha, Shenk, Bundschun
28 y 30 de Abril

LOS CUENTOS DE HOFFMANN (Offenbach)

Rubio, Dessois
Alagna, Van Dam, Rey, Pierotti, A. M. Gonzalez,
Arribarrena
12 y 14 de Mayo

ANA BOLENA (Donizetti)

Bonyngé
Martinovich, Mazzola, Grunewald, Zapater
26 y 28 de Mayo

TOSCA (Puccini)

Rubio
Casolla, Lima, Pons, Zapater
9 y 11 de Junio

LONDRES

Royal Opera House, Covent Garden

TOSCA (Puccini)

Downes, Cox
Tomowa-Sintow, Cupido, Egerton, Leiferkus
4, 7, 10, 13, 16 y 18 de Diciembre.

CARMEN (Bizet)

Tate, Espert
Graves, Vaduva, Schicoff/Margison,
Tumanyain
21, 24, 27 y 29 de Enero
2 de Febrero

ELEKTRA (Strauss)

Thielemann, Friedrich
Maron, Jelunde, Lipousek
26 y 31 de Enero
4, 8, 12 y 17 de Febrero

PARIS

Opera de Paris Bastille

LES BRIGANDS (Offenbach)

Langrée, Deschamps
Tenechal, Gautier, Mahé, Lagrange
3, 7, 11, 16, 21, 23, 24, 25, 28, 29 y 31 de Diciembre
1, 4, 5, 7, 8, 11 y 12 de Enero

ADRIANA LECOUVREUR

Bouté, Marcadé
Freni, Aragall, Milcheva, Cahignand
20, 22, 27 y 30 de Diciembre
3, 6, 10, 13 y 15 de Enero

DIE SOLDATEN (Zimmermann)

Kontarsky, Kapfer
Mazura, Saffer, Vargas, Taillon
22, 24, 27, 29 y 31 de Enero
2 de Febrero

SALOME (Strauss)

Chung, Engel
Huffstodt, Pederson, Ulfung, Rysanek, Van Der
Walt
5, 8, 12, 15, 18, 21 y 24 de Febrero
1, 3 y 7 de Marzo

DIE ZAUBERFLÖTE (Mozart)

Darlington, Wilson
Dale, Watson, Knodt/Shenk, Vink, Hemm
16, 19, 22; 25 y 28 de Febrero
4, 9, 11 y 13 de Marzo

KHOVANTCHINA (Mussorgsky)

Metzmacher, Kirchner
Moroson/Chianrov, Popov, Kafudou,
Martinovil, Burchuladze, Milcheva
31 de Marzo
2, 5, 8, 12, 14 y 16 de Abril

ALCESTE (Gluck)

Jenkins, Freyer
Ewing, Lakes, Ronillon, Carolis, Viala
Martinovic
18, 22, 26, 28 y 30 de Abril
3 de Mayo

MILAN

Teatro Alla Scala

LA VESTALE (Spontini)

Muti, Cavani
Dragoni, Graves, Kavrakus, Lombardo,
Moore, Pentcheva
7, 10, 12, 15, 17, 19, 21 y 23 de Diciembre

LA RONDINE (Puccini)

Gavazzeni/Ranzani, Jöel
Dallo, Barbacini, Cassis, Gavazzeni,
Gavazzi
16, 18, 20, 22, 24, 26 y 27 de Febrero
1 y 3 de Marzo

MAOMETTO II (Rossini)
Ferro, Pizzi
Ford, Gasdia, Ramey, Scalchi
8, 10, 13, 18, 23, 25, 27 y 29 de Marzo

DON PASQUALE (Donizetti)
Muti/Benini, Vizioli
De Simone, Focile, Fronali, Furlanetto,
Gallo, Gimenez, Mei, Ombuena
22, 24 y 26 de Marzo
2, 5, 6, 8, 10, 13, 15, 17, 20 y 22 de Abril

RIGOLETTO (Verdi)
Muti/Benini, Deflo
Alagna, Carlos Alvarez, Ferrari,
Giordani, Kavrakus, Litting, Nacii,
Pentcheva
14, 18 y 21 de Mayo
3, 6, 9, 11, 13, 15, 17, 28 y 30 de Junio

RESUMEN DE LAS TEMPORADAS EN OTROS TEATROS

NEDERLANSE OPERA DE AMSTERDAM
Falstaff (Verdi), L'incoronazione Di Poppea
(Monteverdi), Parsifal (Wagner), Orfeo (Cluck), La
Traviata (Verdi), Il Re Pastore (Mozart), Wozzeck
(Berg), Il Barbiere Di Siviglia (Rossini), Salome
(Strauss).

DEUTSCHE OPER DE BERLIN
El Anillo del Nibelungo (Wagner), Un Ballo in
Maschera (Verdi), Das Schloss (Reimann), Otello
(Verdi), Il Pirata (Bellini), Elektra (Strauss),
L'italiana in Algeri (Rossini).

STAATSOPER DE BERLIN
Wozzeck (Berg), La Flauta Mágica (Mozart), La
Warkiria (Wagner), Elektra (Strauss), Alceste
(Gluck), Iphigenie in Tauride (Strauss), Il Matri-
monio Segreto (Cimarosa), Adriana Lecouvreur
(Cilea).

TEATRO COMUNALE DE BOLONIA
Il Tritico (Puccini), L'italiana in Algeri (Rossini),
Maria Stuarda (Donizetti), Vec Macropulos
(Janacek), I Lombardi (Verdi), Barbablú
(Offenbach), Manon Lescaut (Puccini).

STAATSOPER DE MUNICH
Faust (Berlioz), Un Ballo in Maschera (Verdi),

Giulio Cesare (Haendel), Così Fan Tutte (Mozart),
Tannhauser (Wagner), La Traviata (Verdi), Elektra
(Strauss), Ubu Rey (Penderecki), La Flauta Mágica
(Mozart), Cavalleria Rusticana (Mascagni), I
Pagliacci (Leon Cavallo), Dimitri (Dvorak), Boris
Godunov (Mussorsky).

METROPOLITAN OPERA NEW YORK
Stiffelio (Verdi), Rusalka (Dvorak), Ilombardi
(Verdi), Death In Venice (Britten), Otello (Verdi),
Aida (Verdi), Boheme (Puccini), Adriana
Lecouvreur (Cilea), Elektra (Strauss), Ariadna Auf
Naxos (Strauss), El Holandes Errante (Wagner),
Los Troyanos (Berlioz).

STAATSOPER DE VIENA
Don Giovanni (Mozart), Il Trovatore (Verdi), Los
cuentos de Hoffmann (Offenbach), I Puritani
(Bellini), Los Hugonotes (Meyercbeer), Aida
(Verdi), La Nozze Di Figaro (Mozart), L'italiana
in Algeri (Rossini), Samson Et Dalila (Saint-
Saëns), Manon Lescaut (Puccini), El Caballero De
La Rosa (Strauss), El Holandés Errante (Wagner).

VOLKSOPER DE VIENA
Così Fan Tutte (Mozart), Nabucco (Verdi), Boris
Godunov (Mussorski), La Novia Vendida
(Smetana)

OPERNHAUS DE MUNICH
Der Prinz Von Homburg (Henze), Pfaistaff
(Verdi), La Belle Helene (Offenbach), Adriana
Lecouvreur (Cilea), Andra Chernier (Giordano),
Otello (Verdi), Fedora (Giordano), Don Carlo
(Verdi), L'italiana in Algeri (Rossini), La Forza
Del Destino (Verdi), Così Fan Tutte (Mozart), La
Flauta Mágica (Mozart), Salome (Strauss), Boheme
(Puccini), Lucia Di Lamermoor (Donizetti).

TEATRO DE LA FENICE DE VENEZIA
Mosé (Rossini), Boheme (Puccini), Otello (Verdi),
Nabucco (Verdi).

TELEFONOS DE TEATROS
AMSTERDAM-NEDERLANDSE OPERA
020-551 82 60 (Abonos-Entradas)
020-551 81 00 (Prensa)

BERLIN-DEUTSCHER OPER
030-34 381
030-34 38 232 Fax

BERLIN-STAAKSOPER

030-208 61
030-208 22 14

BOLONIA-TEATRO COMUNALE

051-529 99

BRUSELAS-TEATRE DE LA MONNAIE

02-218 12 11
02-218 29 91 Fax

LONDRES-ROYAL OPERA HOUSE. COVENT
GARDEN

071-240 10 66
071-497 12 56 Fax

MILAN-TEATRO ALLA SCALA

02-720 03 744

MUNICH-BAYERISCHEN STAATSOPER

089-22 13 16

NEW YORK-METROPOLITAN

212-362 20 80

PARIS OPERA BASTILLE

1-44 73 13 00

CHATELET

1-40 28 28 40

OPERA COMICA

1-42 97 58 64

VIENA-WIENER STAATSOPER

514-44.29 60

ZURICH-OPERNHAUS

01-26 20 909
01-25 16 920

VENECIA-LA FENICE

041-52 101

MADRID TEATRO DE LA ZARZUELA

91-429 82 25
91-429 71 57 Fax

BARCELONA-GRAN TEATRO DEL LICEO

93-412 35 32
93-412 19 03
93-412 11 98 Fax

CORDOBA-GRAN TEATRO

957-48 02 39
957-48 74 94 Fax

BILBAO-TEATRO COLISEO

94-415 54 90
94-415 22 11 Fax

Los entresijos de los Grandes Templos de la Ópera El Met

El Metropolitan Opera House de Nueva York forma parte del conjunto monumental del *Lincoln Center for the Performing Arts*, el cual incluye además del citado teatro para la ópera, otros dos recintos: el Avery Fisher Hall, que es una sala para conciertos y sede de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, y el Stadler Theater, para las representaciones de Ballet. Está situado en el número 70 del Lincoln Center Plaza, en pleno corazón de Manhattan.

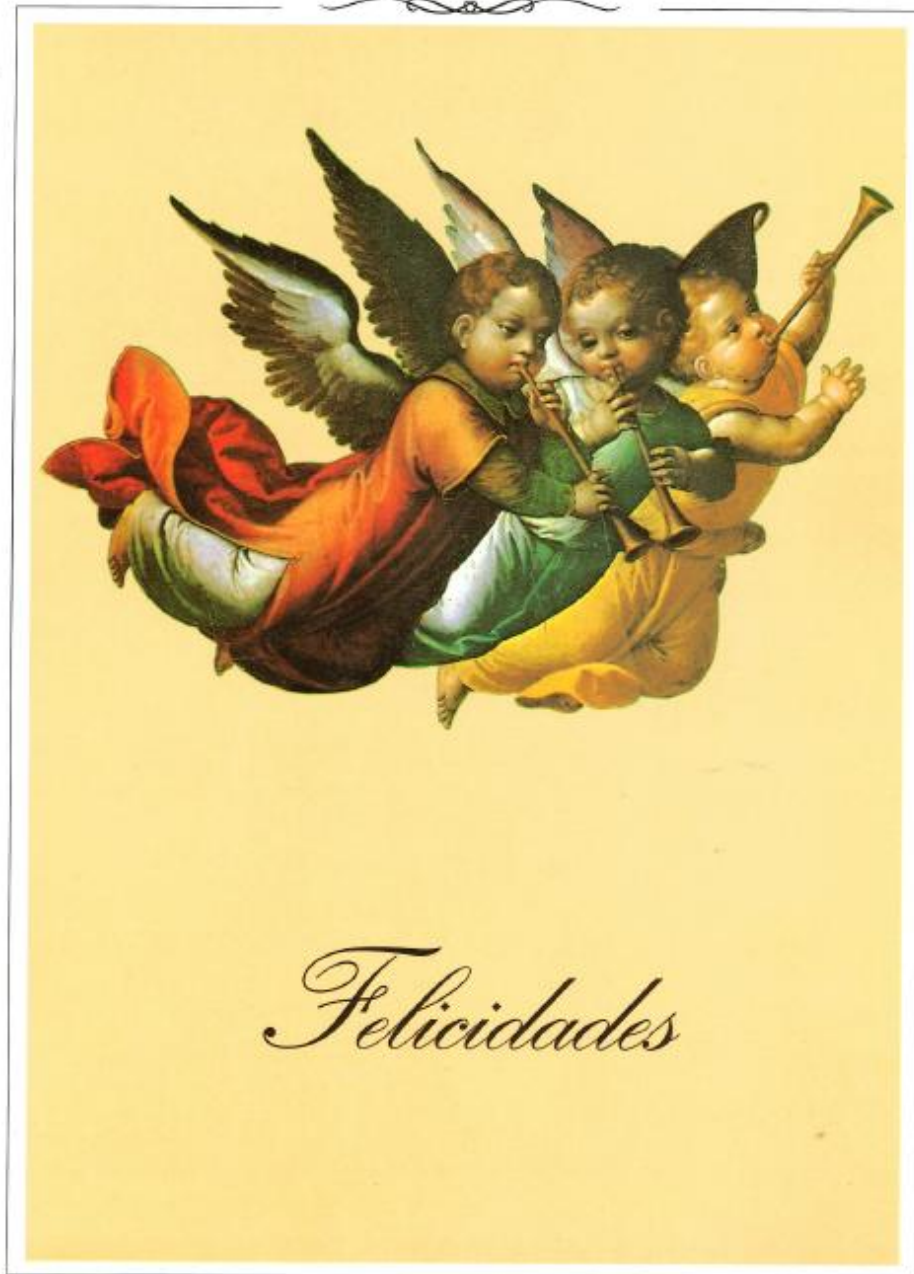
El *Met* es sin duda el teatro que mayor número de representaciones operísticas ofrece a lo largo del año. Se puede decir que durante su extensa temporada, que se prolonga desde el mes de octubre hasta el mes de abril, es posible presenciar representaciones casi a diario. Para poner un ejemplo que evidencia esta sorprendente frecuencia, *La Traviata* de G. Verdi alcanzó la temporada pasada la representación número 556. El nivel de estas representaciones es el más elevado y ello puede mantenerse gracias a las donaciones de los patronos que ofrecen un apoyo económico anual que oscila entre los 1.000 y 250.000 dólares. A cambio, dichos patronos reciben determinadas ventajas como la prioridad a la hora de conseguir entradas o abonos para las representaciones, invitaciones para los ensayos finales, admisión en una sala especial del teatro durante los descansos, o la suscripción a la revista *Opera News*. El Director artístico del *Met* es actualmente James Levine.

Las grandes dimensiones del *Met*, cuyo escenario permite unos montajes espectaculares en los que se producen llamativos movimientos de los decorados a telón alzado, hacen que el nú-

mero de localidades supere la cifra de las tres mil. Los precios de las localidades de asiento oscilan entre los 117 dólares las de butaca de patio, hasta los 21 dólares del último piso (*Family Circle*). Pero existen también localidades numeradas de pie, detrás de los asientos del último piso a 9 dólares y detrás de las butacas de patio, a 13 dólares cada una. Desde todas las localidades, incluidas las de pie, existe una buena visibilidad y una excelente acústica. De todas formas, el teatro puede facilitar a quienes lo soliciten, con el solo requisito de dejar en depósito la tarjeta de crédito o la tarjeta de identificación, unos pequeños aparatos individuales que, convenientemente acoplados, amplifican el sonido. Existen también, para los estudiantes de música, unos asientos especiales en el último piso que, aunque no tienen visibilidad, permiten seguir la partitura en unos pequeños pupitres con luz. El precio de la entrada para dichos asientos es de 7 dólares.

El *Met* dispone de una tienda de regalos en la que, además de camisetas, binoculares, paraguas, corbatas o pañuelos de seda con el anagrama del teatro, puede encontrarse una magnífica serie de grabaciones operísticas de lo más variado, tanto en *compact*, como en *casette* o *vinilo*.

Para las reservas de entradas, las cuales pueden pagarse por teléfono mediante el número de la tarjeta de crédito, hay que llamar al siguiente teléfono (212) 362 6000, con el prefijo 1 de los EE.UU.. Las taquillas del teatro están abiertas desde las 10.00 h. hasta las 20.00 h. de lunes a sábado, y los domingos de 12.00 h. a 18.00 h.



Felicidades