

MACBETH, LA PALABRA ESCÉNICA. UNA VISIÓN GENERAL DE LA ÓPERA DE VERDI

Fátima DE LOS SANTOS ROMERO
Universidad de Sevilla

Resumen: Verdi quería hacer con su *Macbeth* algo nuevo, distinto, unitario, de extrema concisión dramática; y en buena parte lo consiguió. El compositor estableció, para este drama experimental, una combinación entre canto, declamación, parlato y gesto. Era la consecución de un nuevo ideal: “la palabra escénica.”¹

Palabras claves: Giuseppe Verdi, Shakespeare, Macbeth, Lady Macbeth, ópera, drama, tragedia, romanticismo, innovación, revolución, palabra escénica, aria, cavatina.

Abstract: Verdi wanted to do something new, different, united and with an extreme dramatic briefness, with his *Macbeth*; and he succeeded in some way. The composer established for this experimental drama a combination between singing, recitation and gesture. It was the achievement of a brand new ideal: “the scenic word.”¹

Key words: Giuseppe Verdi, Shakespeare, Macbeth, Lady Macbeth, opera, drama, tragedy, romanticism, innovation, revolution, scenic word, aria, cavatina.

La genialidad de la composición en las óperas de Verdi está reñida entre su maestría para la creación melodramática y la calidad de sus fuentes literarias: Lord Byron (*Il Corsaro*), Alejandro Dumas (*La Traviata*), Víctor Hugo (*Rigoletto*) y por supuesto William Shakespeare (*Macbeth*, *Otello* y *Falstaff*) fueron, entre otros autores, inspiración para algunos grandes títulos en su carrera operística. La admiración de Giuseppe Verdi hacia el dramaturgo inglés venía desde su juventud. Se trataba de un elogio sincero y manifiesto y así lo expresó en alguna ocasión: “*Es mi poeta predilecto. Sus libros siempre han estado en mi mesita de noche o sobre mi estudio. Los he leído y releído cientos de veces (...) ¡Ah, Shakespeare! (...) ¡El gran maestro del corazón humano! ¡Jamás podré igualarme a él!*”.

1. Reverter y Fortaleza (2004).

Como expresa Ramón María Serrera, Shakespeare y Verdi antes o después tenían que encontrarse y la sangrienta historia de *Macbeth* fue el primer contacto entre los dos genios.² Este encuentro se volvería a producir a lo largo de toda su carrera operística, convirtiéndose en su fuente de inspiración predilecta. Así lo constatan *Otello* (1847) y *Falstaff* (1893) y otros proyectos que nunca llegó a terminar de convertir en óperas, *La Tempestad*, *Hamlet* o *El Rey Lear*. A medida que nos adentramos en la ópera de *Macbeth* (1847) descubrimos que Verdi sentía una sincera admiración por el texto al que se disponía a poner música, pues aunque por aquella época Shakespeare no se representaba en Italia y sus obras ni siquiera eran traducidas, el dramaturgo apostó fuerte por el que era su autor favorito y por la obra, de la que dijo: “¡Esta tragedia es una de las creaciones más grandes del hombre!”. La adaptación del drama era realmente un reto, pues el planteamiento temático no era común en la ópera de mitad del siglo XIX: la pasión del poder, la ambición y la muerte dejaban a un lado la pasión amorosa que tanto gustaba al público italiano. Por otro lado, la ópera encontraba el obstáculo de confinar la tesitura protagonista a un funesto barítono en detrimento de la normal figura exaltada del tenor.

“*Macbeth*, la más querida de todas mis óperas”

A finales de la década de los cuarenta Verdi pasa por fuertes depresiones debido al fracaso de su última ópera y a la muerte de algunos familiares. Estas circunstancias casi consiguen que abandone la composición, pero afortunadamente tras este lapso, el maestro italiano entra en una esperanzadora etapa de composición y estrenos que le otorgarán la popularidad, notoriedad y fama que tanto anhelaba. Es en este periodo en el que *Macbeth* es compuesta, respondiendo a un contrato con Alessandro Lanari, empresario del Teatro de la Pergola de Florencia. Resurge un nuevo Verdi, que se aleja del modelo italiano de ópera tradicional al abandonar las estructuras cerradas y centrándose en lo que él llamaría “canto expresivo” donde la interpretación y profundidad psicológica de los personajes se convierten en uno de los aspectos fundamentales de la obra. En este sentido, Ramón María Serrera expone que “Macbeth es una ópera en la que se sacrificaba el canto florido y las concesiones belcantistas para introducir al espectador en un clímax dramático tenebroso y siniestro marcado por la violencia orquestal y el canto declamado casi en recitado”³. Como ha anotado certeramente Santiago Salaverri, Verdi percibía que su carrera necesitaba un cambio, un nuevo matiz alejado del carácter y el estilo rutinario de sus anteriores trabajos (*I Lombardi*, *Ernani*, *Giovanna d’Arco*), y no

2. Serrera (2004: 11).

3. Serrera (2004: 14).

cabe duda de que lo consiguió, pues optó por una de las obras más breves del autor inglés, un drama poco conocido y nunca representado en Italia. Ya desde la génesis, el texto de Shakespeare rompía los cánones clásicos de unidad espacio-temporal y su dramatismo pasional y violento alcanzaba una capacidad expresiva que ayudaría a Verdi a transformar su ópera en toda una revolución. El nuevo trabajo encandiló con gran fuerza al compositor. La admiración de Verdi por Shakespeare lo llevó a encargarse él mismo de escribir el libreto en prosa, que sería versificado por Francesco Maria Piave junto con la participación de su amigo, el poeta Andrea Maffei en algunos pasajes. El compositor exigió brevedad en los versos así como la eliminación de cualquier palabra superflua para encontrar un tono sublime y elevado. Estructuralmente hay una alteración en la estructura de los actos, pues de cinco se reducen a cuatro en el libreto de Piave, aunque formalmente sí es bastante fiel al drama original. Está claro que se prescinde de ciertos personajes y algunos episodios, pero la debilidad mayor del libreto reside en que no alcanza a profundizar en el perfil psicológico de los personajes. Esta carencia sería suplida por el compositor gracias a una partitura capaz de exteriorizar a través de la melodía el alma perturbada de los protagonistas.

Verdi asumió cada vez con mayor entusiasmo ya no sólo la composición musical de *Macbeth*, sino también cada uno de los aspectos de la puesta en escena de la que él no vaciló en señalar que era “la más querida de todas mis óperas”. Incluso dirigió personalmente durante un mes los ensayos para el estreno en Florencia, prestando una minuciosa atención a los detalles vocales, musicales y escénicos de la primera representación de la obra. Su meticulosidad y experimentación eran tales, que sería el primero en usar una especie de linterna mágica sobre el escenario (este antecedente del cinematógrafo que por aquel entonces era conocido como “fantasmagoría”) para resolver de una forma insólita y espectacular la aparición del fantasma de Banquo. Todo era poco para potenciar el dramatismo. Son varias las anécdotas que podrían ilustrar el rigor y la severidad con las que Verdi abordó las preparaciones de la obra: le escribió una carta a Piave por la tardanza en la entrega de los libretos en la que furioso le escribía: “Si no te das prisa, te cortaré los *colloni* y así podrás hacer tú la parte de Lady Macbeth”; la soprano de esta primera representación, Marianna Barbieri-Nini, a propósito del dúo del primer acto junto a Felice Varesi comentó: “La repetimos más de ciento cincuenta veces, de manera que, como solía decir Verdi, fuese más hablada que cantada”. Esto demuestra el concepto de melodrama que el compositor poseía, en el que su cometido no sería únicamente la composición musical, su misión como autor sería considerablemente más amplia, como hemos podido apreciar. Además, se nos empiezan a dar las claves de las tendencias innovadoras del compositor, que escapaba de los ornamentos belcantistas a favor de un dramatismo que nunca estuvo dispuesto a renunciar en beneficio de la vocalidad.

Parece que todo estuvo compensado en el estreno florentino, que tuvo lugar el 14 de marzo de 1847, en el que salieron hasta treinta y ocho veces a saludar al escenario, respondiendo a las aclamaciones y aplausos de un público verdaderamente entusiasmado. La obra sería pronto representada por los grandes teatros de Italia, pero no alcanzaría la popularidad esperada, y no se llegó a constatar como una ópera habitual de repertorio. No obstante, casi veinte años más tarde el director del Teatro Lírico de París, León Caraballo, y el empresario León Escudier solicitaron la presentación de la ópera, eso sí, debía incluir inevitablemente un ballet, acorde con los gustos del exigente público parisino. El maestro tuvo entonces la oportunidad de revisar profundamente la partitura original, gracias a los cuales somos testigos predilectos de la evolución del autor. Aparte del ballet, los principales cambios incluyen una nueva aria para Lady Macbeth en el acto II (“La luce langue”), importantes alteraciones para el acto III, incluyendo un nuevo dueto para Macbeth y su esposa (“Ora di morte”), un nuevo coro al comienzo del acto IV (“Patria opresa”) y el reemplazo de la escena de la muerte de Macbeth por el añadido “Inno di vittiria” como cierre de la obra. El estreno en París no tuvo demasiado éxito y Verdi quedó totalmente abrumado. Aun así, esta última versión es la más escuchada y representada en los escenarios de nuestros días. A pesar de todo, Jean Cabourg opina que “la diferencia entre los dos Macbeth es demasiado poca como para justificar la supervivencia del primero y demasiado importante, cualitativamente, para no asegurar la supremacía del segundo.”⁴

La *teatralità della parola*: música y drama, innovación y tradición

No es de extrañar que una tragedia como *Macbeth* atrajera a un dramaturgo como Verdi, esencialmente por su temática fantasmagórica y mágica así como por su originalidad. El texto del que se parte posee todos los ingredientes propios del romanticismo, ambientado en la remota Edad Media escocesa, con sus reyes, sus damas, sus caballeros, sus brujas, sus espectros, sus sicarios, sus muertes y venganzas... Todo recubierto por ese alo en el que parece dominar el egoísmo y el mal más perverso del ser humano. Por otra parte, la tragedia de Shakespeare presentaba caracteres realmente insólitos dentro de la retórica teatral clásica, pues además de romper los cánones de espacio-tiempo, unía de forma afanosa acciones y personajes: las situaciones eran ciertamente dramáticas, hoscas y deliberadas y la representación inquieta a la vez que pasional. Verdi supo aprovechar este aspecto y lo reflejó magistralmente en sus libretos, donde la progresión dramática marca el ritmo de la obra y la orquestación en un ejercicio conciliador de innovación y tradición.

4. Tarín (2004: 31).

Si en el terreno musical los comienzos de Verdi estaban aún unidos al *bel canto*, con *Macbeth* abandonaría las estructuras cerradas propias de este estilo. El compositor comenzará a preocuparse por el estudio psicológico de sus personajes así como por sus almas y sus sentimientos más profundos. Para ello intentará con éxito subordinar el canto y la orquestación al desarrollo de las situaciones dramáticas para crear un conjunto uniforme entorno a la trama. Tal y como anota Miguel A. Martínez Artola, Verdi tomaba

Una nueva concepción respecto a lo que el cante debía comunicar y sentir a través de la música para hacer más creíble su personaje, aunque alguna de sus arias conserven ese marcado carácter belcantista. El genio de Verdi se deja sentir también en la orquestación, rica y cuidada, donde la orquesta no sólo sirve de acompañamiento a las voces, sino que tiene verdadero protagonismo para marcar escenas y definir situaciones, amén de escribir para ella unos preludios e intermedios verdaderamente notables sin caer en la tentación del sinfonismo.(...) En Verdi, la canción está plenamente integrada en el desarrollo de la escena y sirve además para precisar el carácter, la personalidad o la psicología del personaje, (...) construyendo un discurso musical pleno, donde la música fluye sin interrupciones ni alardes, plena de dramatismo y expresión.⁵

Así la esencia de la partitura de *Macbeth* reside en su capacidad para exteriorizar las obsesiones que perturban a los personajes, trazando musicalmente las situaciones teatrales en su expresión más dramática y elevando la representación a las cimas de lo sublime. En el discurso musical encontramos grandes innovaciones que hacen de esta ópera una auténtica revolución. Las aclamadas y llamativas arias o los brillantes recitativos del tenor y la soprano que tanto ansiaba el público de la época belcantista por sus alardes espectaculares, se mantienen en el nuevo concepto de ópera de Verdi, pero su protagonismo se diluye para dar paso a un discurrir musical homogéneo e integrado en el desarrollo de la trama argumental hasta constituir un todo uniforme, sin rupturas ni estridencias.⁶ A tal respecto, George Martín nos recuerda que “Verdi comenzó con *Macbeth* a cambiar su método de composición, dejando ahora para el final la escritura de algunas arias. El método hasta entonces acostumbrado era componer primero las arias y después relacionarlas. Verdi en esta ocasión invirtió el orden para acentuar la unidad del ritmo escénico y la progresión dramática de la ópera”⁷.

En el plano dramático, la evolución de los personajes es decisiva en esta tragedia que bien podría decirse plantea temas tan vigentes en la actualidad como

5. Artola, (2001: 22,-24).

6. Artola (2001: 23).

7. Serrera (2004: 19).

son la ambición y la lucha desenfrenada por el poder o las consecuencias que se pagan por los actos inmorales y egoístas. Verdi cuidó al detalle la caracterización humana de sus protagonistas, especialmente el de las féminas. Lady Macbeth es quizás la más representativa de todas, pues con una personalidad implacable, su ansia de poder y manipulación se contraponen al remordimiento y sentimiento de culpa que desde un principio posee de su marido. No obstante, a lo largo de la ópera el peso de los acontecimientos caerá sobre la mujer de este fugaz rey, haciéndole llegar a cotas tan altas de locura que la llevarán a la muerte. Junto con un lenguaje directo, la música se convierte en el vehículo de expresión de los sentimientos y las emociones, adaptados en cada momento a los personajes y las circunstancias. En conclusión, el poder dramático se edifica en la palabra mientras la música perfila magistralmente las situaciones en el escenario, es la palabra escénica.

Anatomía de Macbeth

La ópera se desarrolla, como ya hemos apuntado, en cuatro actos. El lugar de la acción es Escocia, en el año 1040. El género al que pertenece es el romántico, aunque algunos opinan que más que una ópera romántica en sí, se trata de un estilo en el que se incorporan elementos románticos. A continuación trataremos de diseccionar musicalmente la ópera, para lo que seguiremos las anotaciones y observaciones de Carlos Tarín.⁸

En el primer acto se presenta dividido en tres cuadros bastante simétricos. En el primer cuadro se produce la primera trasgresión de la tradición del género operístico: el protagonista masculino (barítono) no interviene con la habitual cavatina, sino que comparte escena con Banquo, junto el que realizará un *duettino* que a su vez está arropado por los coros de brujas. Se puede apreciar que se evita cualquier alarde de protagonismo, esquivando cualquier centro de atención. De hecho hasta el último acto no podremos asistir al aria de Macbeth. Verdi admite al coro de brujas como un personaje más, y convierte las tres hechiceras originales del texto de Shakespeare en tres coros. La introducción de cada uno de los grupos se realiza a través de un crescendo con una instrumentación basada en maderas. La melodía en una inusual y desconcertante tonalidad menor (La), parece describir el poder sobrenatural y poderosos de estas brujas de barbas prominentes. Tanto los diálogos entre Macbeth y Banquo, como las profecías de las brujas que les comunican al primero que será Señor de Cawdor y Rey de Escocia, y al segundo y que no llegará a ser monarca, pero sí será padre de reyes, se realizarán en Do mayor

8. Tarín (2004: 33-39).

(nótese que hemos cambiado la tonalidad) y sobre armonías vacilantes. Destaca la utilización de música de banda, de marcha militar en la aparición de los mensajeros que anuncian el cumplimiento de la primera de los vaticinios. Las brujas han desaparecido ya. En el segundo cuadro, en el Castillo de Macbeth, aparece la primera cavatina de la ópera, como no podía ser de otra forma, corresponde a Lady Macbeth (esa mujer fea y mala, que no cantara en absoluto, con una voz áspera, sofocada y sombría casi diabólica, como deseaba el autor). El huracán de sonidos con el que arranca su introducción marca el carácter destructor de la protagonista con una gran efectividad dramática, pues al enterarse de las predicciones se muestra excitada y ambiciosa de poder. El canto poseerá una línea melódica definida, al que seguirá un breve *parlato*. Ella empujará fatalmente a su esposo a apropiarse del trono de Escocia en un recitativo acompañado de una sencilla y rústica música de banda, orquestada en *Mi bemol*. Lady Macbeth, impulsará a su marido para que asesine al Rey y así adelantar los acontecimientos. La música seguirá de cerca todos los movimientos de los personajes, al comienzo tan inestable como el propio Macbeth. Cuando la campana suena, es la hora de realizar el cruel crimen. Sólo el canto de un búho y un breve y fatídico coro de cuerdas acompañan a la anhelante Lady Macbeth en la escena. Consumado el asesinato, sale Macbeth dominado por el terror al contemplar sus manos manchadas de sangre. Comienza propiamente el dúo, para el que se usa una tonalidad menor en Fa, que representarán los momentos decisivos de toda la obra. El remordimiento de Macbeth será traducido en música a través de una sección más lírica con un ritmo más rápido. Lady Macbeth le arranca el puñal y osadamente va a colocarlo junto a los guardias del Rey, para que estos sean acusados del delito. Tres escalofriantes golpes se escuchan a las puertas del castillo, los esposos salen para no ser descubiertos. Sobre un Do mayor, llegan Banquo y Macduff con un breve recitativo y una intervención lírica para despertar al soberano. Cuando descubren el crimen, el ritmo se precipita para romper de nuevo en una tonalidad de Fa menor.

En el acto II, acusado de ser el asesino de su padre, Malcolm se ha refugiado en Inglaterra. Macbeth alcanzará ahora el poder. Este acto se encuentra distribuido en dos grandes arias, el de Lady Macbeth y el de Banquo y su hijo, entre las que se intercala un coro de sicarios. En un recitativo, el matrimonio decide nuevas muertes, las de los hijos de Banquo, pues Macbeth no puede disfrutar del trono preocupado por las predicciones de las brujas que hacían a su amigo padre de reyes. Es entonces cuando tiene lugar la famosa aria de Lady Macbeth, “La luce langue” (añadida en 1865) en la que intenta vilmente justificar el asesinato en un elegante y calmado *Mi menor*. En el segundo cuadro los sicarios de Macbeth tienen orden de matar a Banquo y a su hijo Fleancio. Banquo es aniquilado por los secuaces del Rey, pero el niño consigue escapar. Ello se representará a través de un coro bastante tradicional, escrito en Do mayor (la tonalidad

blanca) y caracterizado por la repetición de la estrofa que va siendo interpretada con diferentes instrumentaciones. El aria de Banquo por su parte se presenta con una línea cromática ascendente, de nuevo en Mi menor y que parece anticipar el final de la escena, su muerte. El último cuadro que cierra este segundo acto, es bastante extenso. En el salón del castillo de Macbeth, durante una fiesta con su corte, al rey se le comunica la muerte de Banquo y la huída de su hijo. En medio del banquete, mientras Lady Macbeth inicia un brindis, al Rey se le aparece el fantasma de Banquo en una alucinación en la que parece ocupar el trono. Su delirio hará que sus cortesanos desconfíen de él. Durante el brindis se irá alternando el solo de la soprano con el coro en un *Allegro* en Si bemol. Por su parte, la aparición del espectro tendrá reservada la tonalidad dirigente de toda la ópera, Fa menor. Cuando Macbeth vuelve en sí tras el delirio, lo hace en un Mi mayor que contagiará a la solista y al coro. Su esposa trata de infundirle ánimo, retomando nuevamente el brindis, pero el Rey, torturado por el remordimiento, desea acudir una vez más a las brujas.

El inicio del acto III, en Mi menor, posee una gran fuerza. Macbeth desea conocer qué le depara el destino. A las invocaciones de las brujas siguen varias apariciones que atormentan al desesperado monarca. La primera le advierte contra Macduff; otra, bajo el aspecto de un niño ensangrentado, le dice que ningún hombre nacido de mujer podrá hacerle daño. Luego un niño coronado le predice que será glorioso e invencible hasta que vea avanzar contra él al bosque de Birnam. En un segundo ciclo de apariciones desfilan ocho reyes, entre los Macbeth cree reconocer a Banquo. El Rey cae desvanecido y las brujas desaparecen. En esta escena Verdi va graduando las fuerzas, de manera que intercala preguntas resueltas con dulzura con otras resueltas a golpes estrepitosos. En este único cuadro, Macbeth cuenta a su esposa las nuevas y negativas profecías y, en un glorioso dúo, deciden asesinar a toda la familia de Macduff. Nuevamente se decanta por la tonalidad de Fa menor, esta vez mucho más visceral, a la que seguirá una sección más lírica en Si bemol.

El cuadro primero del acto IV se inicia directamente con el coro de refugiados escoceses (“*Patria oppressa*”) que desterrados lloran la desgracia de su patria, oprimida por Macbeth. Macduff, se encuentra entre ellos y recuerda con horror la muerte de su esposa y sus hijos, asesinados por orden de Macbeth. Es aquí donde se introduce su aria en un reclamo de vigor varonil, con una apasionada melodía lírica. Junto a Malcolm, al mando de un ejército, está dispuesto a llevar a cabo una gran venganza. En un bravo y heroico dúo ordenan a cada soldado que se cubrirá con una rama del bosque de Birman para ocultarse del enemigo.

El ritmo apuntillador de la escena del bosque contrastará con la del sonambulismo de Lady Macbeth en la que creyendo ver sus manos siempre manchadas de sangre, revela los terroríficos delitos cometidos por ella y el Rey. Esta escena se constata como una de las más cuidadas por el compositor. La tonalidad es naturalmente la de Fa menor y se encuentra acompañada por una delicada melodía que interpretan las maderas. La música perfilada por Verdi nos va dirigiendo poco a poco hacia la única salida posible, la muerte de Lady Macbeth. En el tercer cuadro los remordimientos atormentan el alma del Rey. Este rasgo de humanidad es premiado con un aria en Re bemol mayor con un sorprendente trabajo armónico. La dama de honor de su esposa le anuncia que Lady Macbeth ha muerto. Los soldados, por su parte, le anuncian que el bosque de Birnam viene avanzando hacia el castillo. Es el pueblo de Escocia encabezado por Macduff, quien acusa a Macbeth del asesinato de sus hijos. El Rey descubrirá que todo está perdido cuando se entera que Macduff no nació, sino que fue arrancado del seno materno. Ambos se batieron y Macbeth cae fatalmente muerto. Finalmente, Malcolm es proclamado Rey de Escocia. Los soldados y el pueblo entonan un himno a la liberación de la patria (que sería escrito para la versión parisina) en la que sorprende su concepción vocal, pues se mezclan dos tenores solistas y tres coros junto a soldados, mujeres y niños. La solemnidad del final sólo es superada por su espectacularidad.

Verdi había concluido *Macbeth*, a la que amó más que a todas sus restantes óperas, y a la que consideró más meritoria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MARÍA, Joan (s.d.): “Macbeth. Primer contacto entre dos genios” en <<http://www.weblaopera.com/articulos/arti13.htm>> [Consulta: 28 mayo 2007].
- MARTINEZ ARTOLA, Miguel Ángel (2001): “Giuseppe Verdi, La Revolución”, en *Historia 16*, ed. Historia Viva S.L, n° 297, pp.12-29.
- PELÁEZ MALAGÓN, José Enrique (2002): “Análisis de Macbeth de Verdi” en *Revista de la música culta Filomusica. Revista mensual de publicación en Internet*, <<http://www.filomusica.com/filo24/mcbeth.html>> n° 24.
- RADIOBEETHOVEN “Macbeth (Verdi)” en http://www.beethovenfm.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=113&Itemid=45 [Consulta: 28 mayo 2007]
- REVERTER, Arturo y FORTALEZA, Carlos (2004): “Macbeth sangre en el Real. Gerardo Vera y López Cobos al frente del montaje de la ópera de Verdi” en *El Cultural. Prensa Europea del Siglo XXI, S.A.*, ed. El Cultural Electrónico, S.L, distribuido en su edición papel por el diario *El Mundo*. <http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=10565> [Consulta: 28 mayo 2007].

- SERRERA, Ramón María (2001): “Shakespeare y Verdi. (A propósito de Macbeth)” en *Macbeth: melodrama en cuatro actos de Giuseppe Verdi (1813-1901) / sobre libreto de Francesco Maria Piave (1810-1876), basado en la tragedia homónima de William Shakespeare (1564-1616)*, Sevilla, Teatro de la Maestranza, D.L., pp.11-27.
- TARÍN, Carlos (2001): “Macbeth, entre el poder y la soledad” en *Macbeth: melodrama en cuatro actos de Giuseppe Verdi (1813-1901) / sobre libreto de Francesco Maria Piave (1810-1876), basado en la tragedia homónima de William Shakespeare (1564-1616)*, Sevilla, Teatro de la Maestranza, D.L., pp.29-45.
- VERDI, Giuseppe (2001): *Macbeth* [Video y libretos], Barcelona, Salvat, Warner Vision International, 151 min. Interpretación: Renato Bruson, Mara Zampieri, James Morris, Denis O'Neill; Coro y Orquesta de Deutsche Oper Berlin; director de orquesta, Giuseppe Sinopoli; director de escena, Luca Ronconi.