

THE
R 200
AÑOS

Capriccio
Richard Straus



Páginas 2 - 3 Ficha artística

Página 4 Argumento

Página 5 *Una ópera sobre la ópera,*
por Joan Matabosch

Páginas 6 - 7 *Entrevista a Christof Loy,*
por Laura Furones

Páginas 8 - 10 Biografías

CAPRICCIO

Conversación con música en un acto

Richard Strauss (1864 – 1949)

Libreto de **Richard Strauss** y **Clemens Krauss**, basado en la idea original de **Stefan Zweig**

Estrenada en el Staatsoper de Múnich el 28 de octubre de 1942

Estreno en el Teatro Real

Nueva producción del Teatro Real en coproducción con la Opernhaus de Zürich

FICHA ARTÍSTICA

Director musical	Asher Fisch
Director de escena	Christof Loy
Escenógrafo	Raimund Orfeo Voigt
Figurinista	Klaus Bruns
Iluminador	Franck Evin
Coreógrafo	Andreas Heise
Asistente del director musical	Ido Arad
Asistentes del director de escena	Georg Zlabinger
Supervisora de dicción alemana	Franziska Roth

REPARTO

La condesa Madeleine	Malin Byström
El conde	Josef Wagner
Flamand	Norman Reinhardt
Olivier	André Schuen
La Roche	Christof Fischesser
Clairon	Theresa Kronthaler
Monsieur Taupe	John Graham-Hall
Dos cantantes italianos	Leonor Bonilla Juan José de León
El mayordomo	Torben Jürgens
Ocho criados	Emmanuel Faraldo, Pablo García-López, Manuel Gómez Ruiz, Gerardo López, Tomeu Bibiloni, David Oller, Sebastia Peris, David Sánchez

Condesa/Bailarina **Elizabeth McGorian**
Condesa niña/Bailarinas **Julia Ibáñez, Clara Navarro**

Orquesta Titular del Teatro Real

Edición musical: Boosey and Hawkes Music Publishers,
Ltd., of London. Editores y propietarios

DURACIÓN APROXIMADA: 2 horas y 20 minutos

Sin interrupción

FECHAS

27, 29, 31 de mayo. 2, 4, 6, 9, 11, 14 de junio

20:00 horas; domingos: 18:00 horas

**Las funciones de *Capriccio* cuentan con el patrocinio de la
Junta de Amigos del Teatro Real**

ARGUMENTO

Han transcurrido muchos años ya desde aquel memorable día. No hacía mucho tiempo que la joven condesa había perdido a su marido y, tras un fugaz periodo de felicidad a su lado, se encontró viuda y muy pronto cortejada por dos hombres. Y para su sorpresa, la condesa, que era una gran amante del arte, se sintió igualmente atraída por ambos, tanto por Olivier, el poeta, como por Flamand, el compositor.

Aquel día, la condesa, que vivía en una pequeña finca con su hermano a las afueras de París desde que falleciera su marido, había organizado una pequeña recepción a la que, además de sus dos admiradores, también acudirían el empresario teatral La Roche y la famosa actriz Clairon.

Juntos debían trabajar en un programa teatral que se representaría en honor de la condesa con ocasión de su próximo cumpleaños. El programa incluía un breve drama de Olivier, el poeta, en el que el hermano de la condesa interpretaría el papel de amante, cuyos ensayos le servirían para acercarse a Clairon y ganar terreno en su conquista. Ella, por su parte, hacía poco que había terminado un romance con Olivier.

¿Cuánto tiempo hace que ocurrió aquello?, ¿Hace muchos años? O quizás estaba sucediendo ahora mismo, en tales pensamientos se sumergía a menudo la condesa...

Mientras transcurren los ensayos en el teatro, uno tras otro le declaran su amor; primero el poeta, luego el compositor. Anteriormente, la habían cortejado de forma sutil: Olivier había incluido un poema de amor en forma de soneto en su drama, cuya naturaleza era más una insinuación que una declaración de amor abierta, y Flamand había compuesto la música poco después. Las palabras cantadas y la obra, tanto del poeta como del compositor, conmueven a la condesa Madeleine más que las fogosas declaraciones de amor de ambos hombres.

El empresario teatral, que quiere agasajar a la condesa con pequeñas piezas teatrales para festejar su cumpleaños, plantea entre los asistentes algunas cuestiones que propician un debate sobre el significado último del teatro y la música. ¿Qué es más elevado, la música o la palabra?

Madeleine se enfrenta una y otra vez a su propio dilema: ¿ama más al poeta o al compositor?, ¿a quién debe elegir?

Ella sabe que ambos pretendientes esperan su decisión. Por fin, promete al compositor reunirse con él a las 11 de la mañana siguiente en la biblioteca. La joven bailarina, que La Roche le había presentado, le hace ver la fugacidad de la juventud y la belleza.

Poco a poco, sin que los demás se den cuenta, aquella tarde se convierte para Madeleine en un momento crucial de autorreflexión. En el arte, al igual que en la vida, hay que tomar decisiones trascendentales.

Su hermano, el Conde, un ser incapaz e indolente como para pensar a largo plazo, sucumbe a la tentación de la actriz y pasa la noche con ella. «Repasando el texto», como quien dice.

Y ¿qué hay de la condesa?, ¿llegó a tomar una decisión?, ¿tuvo siquiera la posibilidad de elegir?, ¿evitó tomar cualquier decisión?, ¿o dejó todo atrás y regresa años más tarde al lugar donde todo comenzó para entenderse a sí misma... evitando el peso que acompaña a toda decisión?

Sólo su mayordomo, que ha acompañado a la condesa toda su vida, puede dar respuesta a todos estos interrogantes.

UNA ÓPERA SOBRE LA ÓPERA

Joan Matabosch

Stefan Zweig y Richard Strauss concibieron “Capriccio”, a la manera de los diálogos platónicos, como una reflexión sobre la ópera. ¿Debe predominar el texto o la música? ¿Cómo logra la música subrayar el subtexto de la poesía y sus profundidades emocionales? ¿Qué aporta la dramaturgia, la interpretación, la maquinaria y la danza?

En un libreto que burbujea de ironía, el conflicto amoroso de “Capriccio” no hace más que redoblar una controversia estética sobre la propia ópera. Se discute de filosofía; se cita a Pascal; se recita Ronsard; se bebe chocolate en el salón; se defiende el placer puramente sensitivo de “lo italiano”; se debate sobre los empresarios, los gustos y las expectativas del público teatral; y cuando los criados se quedan solos, comentan lo que han escuchado, se indignan de que sus amos tengan gustos artísticos tan avanzados, y apuestan escandalizados a que llegará el día en que habrá quien se atreva a hacer salir a los criados en las óperas. Mientras, el público queda fascinado de ser incluido en un efervescente debate sobre estética que logra convertirse, al mismo tiempo, en una intriga romántica.

Se le ha reprochado al Richard Strauss de “Capriccio” su decisión de aislarse en una exquisita torre de marfil en plena debacle de la civilización, en una Alemania gobernada por criminales, que había iniciado una guerra y estaba siendo bombardeada a diario. “¿Tiene el más mínimo sentido escribir algo así durante una guerra?” le preguntaba Strauss a Zweig. Pero “Capriccio” fue también, tras años de esquivar un enfrentamiento con el régimen, el particular acto de resistencia del anciano compositor. Goebbels, ministro nazi de la propaganda, acababa de lanzar un llamamiento a los artistas para que también ellos fueran combatientes. El Führer, decía, quería un arte marcial, viril, grandioso, solemne, que levantara al pueblo. La respuesta de Richard Strauss iba a ser una auténtica insolencia: una refinada controversia intelectual sobre la ópera que, encima, es un homenaje a la Francia que acababa de ser ocupada.

Y esa reflexión sobre la estructura de sentido de la ópera como forma de arte es una congruente clausura de las temporadas del bicentenario del Teatro Real: “Capriccio”, una “meta-ópera” sobre el arte al que está consagrado nuestro Teatro Real, quien además, finalmente, estrena en su escenario una de las obras maestras más singulares de la historia del género.

Joan Matabosch
Director Artístico del Teatro Real

ENTREVISTA A CHRISTOF LOY

por Laura Furones

***Capriccio* ha sido vista a menudo como un conflicto alegórico, casi abstracto, entre la música y las palabras. ¿Cómo aborda un punto de inicio tan complejo a la hora de llevarla a escena?**

Muchas personas me advirtieron sobre este asunto, así que lo tuve muy presente cuando empecé a estudiar la obra. Lo primero que descubrí fue que los personajes son mucho más humanos de lo que podría parecer a simple vista. Strauss siempre construye muchas capas para sus personajes. En *Capriccio* podemos incluso encontrarle a él mismo, pues tengo la sensación de que es de él de quien la condesa habla en realidad al referirse a Gluck como compositor de ópera que debe guiar al libretista y que, para hacerlo, debe conocer a fondo los secretos del ser humano y sus corazones. Resulta maravilloso descubrir a personas reales en los personajes de *Capriccio*.

¿Cómo encaja todo esto con las indicaciones del libreto sobre el lugar en que acontece la ópera?

Cuando lees las indicaciones del libreto sobre la atmósfera del escenario y el período en que se desarrolla la acción, comprendes que el riesgo de que el director de escena, los diseñadores y los cantantes queden presos del mismo es real. Se puede concluir fácilmente que lo que hay que hacer es mostrar un universo de decoraciones superficiales y escenarios que más parecen un cuento de hadas que un lugar donde los personajes viven sus luchas vitales.

¿Qué sentido tiene componer una ópera así en medio de una guerra?

Este fue otro proceso importante para mí. Me pregunté, ¿por qué no escribió una ópera más actual, más ajustada a lo que sucedía en aquel momento? Vuelvo al tema de las capas de los personajes. Hay algo sutil –y a mí me gustan las sutilezas– en la melancolía que atraviesa la obra. Me emociona el momento en que la condesa afirma que todos los tipos de arte están unidos por nuestros corazones, que a su vez están unidos por la belleza. Si uno tiene en cuenta que el público del estreno en Múnich era bombardeado a diario, esto resulta conmovedor. Todas esas personas buscaban la belleza, y no precisamente de forma superficial. Así que para mí la cuestión de por qué no escribió algo sobre la lucha del pueblo por ser liberado es no entender la obra.

Existe también el riesgo de que la ópera acabe convirtiéndose en un mero ejercicio de erudición. ¿Cómo evita que esto suceda?

A Marlin [Byström] le sorprendió cuánta humanidad hay en la condesa, el personaje que interpreta. La clave es que no se trata solamente de una mujer valiente que puede elegir entre dos hombres, algo que podría parecer una sofisticación petulante. La condesa vive una realidad más pasional que esa, y, como los dos hombres, se encuentra en una situación complicada. Yo he dirigido óperas de Strauss en muchísimas ocasiones, y creo que existen similitudes con Salomé, mujer fatal; con Arabella, que no sabe cómo decidir; con Ariadna, que va de hombre en hombre. Para mí ha sido un descubrimiento esta mujer moderna que se encuentra abrumada por sentimientos que no sabe cómo gestionar. Hay algo casi afrancesado en esta mujer a la que creemos conocer pero que es en realidad un gran misterio.

¿Dónde se desarrolla su producción?

El escenógrafo y yo tuvimos muchas conversaciones al respecto. Decidimos mantener el escenario lo más limpio posible. La nuestra es una interpretación de lo que escribe Strauss en sus indicaciones, pero menos elaborada y con menos elementos de distracción. Creo que lo esencial es dar esa sensación de glorias pasadas en un ambiente que se encuentra en transición y ya no es lo que era. Yo siempre vuelvo al texto, y en él hay muchas alusiones a los adioses, incluida la implicación de que el ser humano no es eterno. Esto resultó muy importante para la

concepción de la producción, y en particular el hecho de que todos estamos obligados a tener una conciencia propia y a mirarnos en el espejo. Por ello mantuve el espejo como uno de los pocos elementos escénicos.

¿Qué muestra el espejo de la condesa?

La condesa experimenta un momento de introspección que uso para contar una historia de alguien que, o bien está analizando el día en su conjunto una vez ya ha transcurrido, o tal vez podría estar ahí en ese mismo momento dándose cuenta de que en algún momento será parte de su pasado. De ahí nace esa especie de *Leitmotiv* en forma de bailarina joven que aparece en medio de la escena. Se trata de una joven Madeleine. La primera vez que ensayamos, la condesa vio a la joven y se emocionó. Podríamos incluso interpretar el escenario como un lugar abandonado en el que aún viven las distintas fases de la vida de Madeleine.

¿Y en qué momento estamos, entonces?

El día en que tiene lugar la ópera es posiblemente el más importante de su vida. Nunca ha experimentado tanta intensidad: ¡siente amor por dos hombres al mismo tiempo! Tal vez siente también la soledad de la edad, y el vértigo a mirar hacia el futuro, que tiene que decidir en ese momento. La cuestión que plantea de cómo crear una buena ópera es en realidad una metáfora de cómo crear su propia vida de forma que tenga sentido. Y esto, desde luego, no es una cuestión exclusiva de la élite.

¿Qué puede apuntarnos sobre La Roche?

Lo cierto es que decidí hacer esta obra cuando entendí el personaje de La Roche. Cuando era joven, siempre pensé que sus diálogos eran demasiado extensos. Pero ver a alguien con tanta pasión por lo que hace, y que no se rinde a pesar de ser consciente de todo lo que la gente dice de él, es extraordinario. Es un personaje que sigue conservando el fuego interior. Ese fuego impregna toda la obra, y en cierto modo le convierte en la pareja perfecta de la condesa.

BIOGRAFÍAS

ASHER FISCH

Director musical

Este director de orquesta israelí ha destacado en el foso y la sala de conciertos como intérprete de la música romántica tardía, en especial Wagner, Brahms, Verdi y Strauss, aunque su repertorio abarca desde Gluck hasta compositores contemporáneos como Avner Dorman. Asistente de Daniel Barenboim y director asociado de la Staatsoper de Berlín en 1995, ha sido director musical de la Volksoper de Viena entre 1995 y 2000 y de la New Israeli Opera entre 1998 y 2008, director invitado principal de la Seattle Opera entre 2007 y 2013 y director principal y consejero artístico de la West Australian Symphony Orchestra desde 2014. Ha dirigido en los principales teatros de Estados Unidos y europeos, donde ha mantenido estrechos lazos con la Bayerische Staatsoper de Múnich, y ha dirigido las principales orquestas, incluyendo la Berliner Philharmoniker, la London Symphony Orchestra y la Gewandhaus de Leipzig. Recientemente ha dirigido *Arabella* en la Semperoper de Dresde y *Tannhäuser* en el Nuevo Teatro Nacional de Tokio.

CHRISTOF LOY

Director de escena

Nacido en Essen, este director de escena alemán ha trabajado en los principales coliseos operísticos europeos, entre ellos la Bayerische Staatsoper de Múnich, la Opernhaus de Zúrich, el Festival de Salzburgo, la Ópera Real de Estocolmo, la Royal Opera House de Londres, De Nationale Opera de Ámsterdam y el Grand Théâtre de Ginebra. Elegido director del año en diversas ocasiones por la revista *Opernwelt* y en los International Opera Awards de 2017, recibió el Premio Lawrence Olivier por *Tristan und Isolde* en la Royal Opera House de Londres en 2010 y el premio a la mejor producción de los International Opera Awards de 2016 por *Peter Grimes* en el Theater an der Wien. Sus últimos trabajos incluyen *Ariadante* en el Festival de Salzburgo, *Das Wunder der Heliane* en la Deutsche Oper de Berlín, *Norma* en la Opernhaus de Fráncfort, *Tosca* en la Ópera Nacional Finlandesa de Helsinki, *Euryanthe* en el Theater an der Wien y *Tannhäuser* en De Nationale Opera de Ámsterdam. En el Teatro Real ha dirigido *Ariadne auf Naxos* (2006) y *Lulu* (2009).

MALIN BYSTRÖM

LA CONDESA MADELEINE

Esta soprano sueca estudió en la Opera Högskolan de Estocolmo. Sus primeros roles incluyeron La condesa de *Le nozze di Figaro*, Donna Anna de *Don Giovanni*, Fiordiligi de *Così fan tutte* y Elettra de *Idomeneo*, títulos que ha cantado con directores como William Christie y René Jacobs, a los que incorporó Marguerite de *Faust*, Hélène de *Les vepres siciliennes* y los personajes titulares de *Manon* y *Sancta Susanna*. En 2017 debutó como *Salome* en De Nationale Opera de Ámsterdam junto a Daniele Gatti, rol premiado en los International Opera Awards de 2018. Ha cantado Donna Anna, Mathilde de *Guillaume Tell*, Elettra, Marguerite, Fiordiligi y Amelia de *I masnadieri* en la Royal Opera House de Londres, Donna Anna y Donna Elvira, Marguerite, el rol titular de *Arabella* en la Metropolitan Opera House de Nueva York, el de *Jenůfa* en la San Francisco Opera y el de *Fedora*, así como La mariscala de *Der Rosenkavalier* en la Real Ópera de Estocolmo. Recientemente ha debutado en el rol titular de *Tosca* en la Oper Frankfurt.

JOSEF WAGNER

EL CONDE

Nacido en Niederösterreich, este barítono bajo austríaco se inició en la música cantando en un coro infantil y estudiando violín y piano, antes ingresar en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena, donde estudió canto con Kurt Equiluz y Robert Holl. Tras debutar como Don Alfonso de *Così fan tutte*, ingresó en la plantilla de la Vienna Volksoper en 2002, donde incorporó a su repertorio los roles de Figaro de *Le nozze di Figaro*, Papageno de *Die Zauberflöte* y el titular de *Don Giovanni*. En 2006 debutó en el Festival de Salzburgo como Don Cassandro de *La finta semplice*. Ha cantado el rol titular de *Der fliegende Holländer* y Golaud de *Pelléas et Mélisande* en la Deutsche Oper de Berlín, Jochanaan de *Salome* en la Real Ópera de Estocolmo, Papageno en el Festival de Aix-en-Provence y el rol titular de Eugenio Onegin en la Ópera Nacional de Helsinki. Ha trabajado con los directores de orquesta Ton Koopman, Dennis Russel Davies y Nikolaus Harnoncourt, y se ha prodigado como *liederista* con ciclos como *Winterreise* y *Die schöne Müllerin*.

NORMAN REINHARDT

FLAMAND

Nacido en Carolina del Norte, este tenor estadounidense se graduó en el Houston Grand Opera Studio, donde ha interpretado roles líricos y belcantistas como Ferrando de *Così fan tutte*, Bénédict de *Béatrice et Bénédict*, Lysander de *A Midsummer Night's Dream*, Ernesto de *Don Pasquale*, Jacquino de *Fidelio*, Cassio de *Otello* y Tony de *West Side Story*. Incorporado al elenco de la Ópera de Leipzig, incorporó los roles de Alfredo de *La traviata*, Lensky de *Eugenio Onegin*, Almaviva de *Il barbiere di Siviglia*, Don Ottavio de *Don Giovanni*, Tom Rakewell de *The Rake's Progress* y Tamino de *Die Zauberflöte*. Debutó en el Festival de Salzburgo como Tony de *West Side Story* junto a Cecilia Bartoli y Gustavo Dudamel y ha incorporado el rol de Belmonte de *Die Entführung aus dem Serail* en la Semperoper de Dresde. Recientemente ha cantado Paolino de *Il matrimonio segreto* en la Staatenhaus de Colonia, Števa de *Jenůfa* en De Nationale Opera de Ámsterdam y Adolar de *Euryanthe* en el Theater an der Wien. En el Teatro Real ha cantado en *Die Zauberflöte* y *Das Liebesverbot* (2016).

ANDRÉ SCHUEN

OLIVIER

Nacido en La Val del Tirolo italiano, este barítono estudió canto con Horiana Branisteanu y Wolfgang Holzmair en la Universidad del Mozarteum de Salzburgo. Formó parte del cuerpo estable de la Ópera de Graz entre 2010 y 2014, y mantiene una estrecha relación artística con el Theater an der Wien, donde ha cantado los roles mozartianos de Figaro, Don Giovanni y Guglielmo, así como Pizarro de *Fidelio*, todos ellos dirigidos por Nikolaus Harnoncourt; también estrenó el rol titular de *Hamlet* de Anno Schreier e interpretó a Figaro de *Il barbiere di Siviglia* de Paisiello dirigido por René Jacobs. Asiduo del Festival de Salzburgo desde 2010, ha participado en diversas producciones dirigidas por Simon Rattle y Riccardo Muti. Ha cantado Marcello de *La bohème* en el Grand-Théâtre de Ginebra y El conde de *Le nozze di Figaro* en la Ópera de Angers y Nantes. Como *liederista*, ha ofrecido recitales con los pianistas Daniel Heide, Gerold Huber y Andreas Haefliger en escenarios como la Wigmore Hall de Londres y la Konzerthaus de Viena.

CHRISTOF FISCHESSE

LA ROCHE

Tras estudiar canto con Martin Gründler en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Fráncfort, este bajo alemán fue miembro del cuerpo estable de la Ópera de Zúrich entre 2012 y 2015. Desde entonces ha cantado regularmente en escenarios como la Staatsoper de Viena, la Royal Opera House de Londres, la Opéra national de Paris, la Bayerische Staatsoper de Múnich, la Komische Oper de Berlín, la Semperoper de Dresde, la Opéra de Lyon, con incursiones en la Grand Opera de Houston y la Lyric Opera de Chicago. Como cantante de concierto es invitado regularmente a los festivales de Salzburgo, Lucerna y Aix-en-Provence, y ha sido dirigido por maestros como

Bernard Haitink, Kent Nagano, Fabio Luisi y Antonio Pappano. Recientemente ha cantado El rey Heinrich de *Lohengrin*, Gremin de *Eugenio Onegin*, Rocco de *Fidelio*, Gurnemanz de *Parsifal*, El padre Guardiano de *La fuerza del destino* y El barón Ochs de *Der Rosenkavalier* en la Ópera de Zúrich. En el Teatro Real ha cantado en *Die Zauberflöte* (2016).

THERESA KRONTHALER

CLAIRON

Nacida en Alemania y criada en Roma, esta *mezzosoprano* estudió arte dramático en Londres antes de ingresar en la Academia Hanns Eisler de Berlín, donde estudió canto con Renate Faltin y Julia Varady. Debutó como El príncipe Orlofsky de *Die Fledermaus* en el Grand Théâtre de Ginebra. Fue miembro del elenco de la Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf entre 2009 y 2012, donde canto roles como Dorabella de *Così fan tutte*, Hänsel de *Hänsel und Gretel*, Sesto de *Giulio Cesare* y Annio de *La clemenza di Tito*. Entre 2012 y 2016 trabajó en la Komische Oper de Berlín, donde interpretó Nicklausse de *Les contes d'Offenbach*, Cherubino de *Le nozze di Figaro*, Arsamenes de *Xerxe* y Orestes de *Die schöne Helena*. Como actriz se ha prodigado en espacios como la Schaubühne am Lehniner Platz, la Volksbühne o el Teatro Gorki de Berlín. Recientemente ha cantado Marguerite de *La damnation de Faust* y el rol titular de *Carmen* en Bremen, Elisabetta de *Maria Stuarda* en Luzerna, Eglantine de *Euryanthe* en el Theater an der Wien y la dama de *Cardillac* en Amberes.