

# 19

La Revista del Real  
Marzo - Abril 2014

[Entrevista a Krzysztof Warlikowski]

## «No quiero héroes»

### Alceste

Lady Di rediviva. Un hospital, un templo, una sala de recepciones real y el infierno. Personajes y escenarios sobre los que se desarrolla la tragedia de Alceste, la mujer dispuesta a inmolarse para salvar la vida de su marido. Una historia que el director de escena polaco Krzysztof Warlikowski, secundado por su equipo habitual y con Ivor Bolton al frente de la orquesta, desde la esencia de la obra de Eurípides, ha transformado en la tragedia de la princesa británica.

[Revista del Real] Usted ya puso en escena una ópera de Gluck. Fue en París en 2006 con *Iphigénie en Tauride*. Ahora vuelve a este compositor. ¿Cómo lo veía y cómo lo ve ahora?

[Krzysztof Warlikowski] El problema sigue siendo el mismo desde mi punto de vista: [...>PÁGINA 6]

[Gerard Mortier]

## La eterna pugna

### Alceste / Lohengrin

En el París del siglo XVIII, a mediados de los años 60 y unos 10 años antes de la Revolución francesa, una joven, Pauline R., escribe, tras asistir a una representación de Alceste: "Escuché esta nueva obra con gran concentración. De inmediato, la ópera me cautivó y me conmovió de tal manera que caí de rodillas en mi palco y permanecí así hasta el final de la representación". Es la época en la que Gluck, uno de los compositores más famosos por aquel entonces, festeja su triunfo en París. Sobre todo entre los miembros de la nueva generación. Los mismos que habían leído *Werther* de Goethe y *La joven Eloísa* de Rousseau. Era la generación que desarrollaría los ideales burgueses de la Revolución francesa. Gluck se entrega por completo a este movimiento intelectual y escribe un prefacio a Alceste, que fue estrenada en Viena en 1767 y en París en 1776 [...>PÁGINA 4]

[Entrevista a Lukas Hemleb]

## «Lohengrin es un misterio indescifrable»

### Lohengrin

Una escultura de Alexander Polzin es el punto de partida del *Lohengrin* que se presentará en el escenario del Teatro Real en abril. La concepción visual del artista berlinés fue el detonante de este "contraproyecto", del que nos habla el director de escena alemán, Lukas Hemleb, que debuta con esta ópera de Wagner en Madrid. En el podio contará con la inestimable colaboración de Hartmut Haenchen, especialista en este repertorio.

[Revista del Real] ¿Cuál fue el punto de partida de esta producción?

[Lukas Hemleb] Este proyecto responde al deseo de hacer un *Lohengrin* totalmente nuevo. Gerard Mortier me conoce desde hace años, desde su época en Bruselas. En un encuentro en París se produjo la conversación sobre su deseo de planificar un *Lohengrin* que muestre un contraproyecto de los hasta ahora realizados en los que se intenta descifrar o hacer más hermético al personaje. De ahí surgió el deseo de ponerme en contacto con el escultor y artista berlinés Alexander Polzin.

[RR] ¿Cómo ha trabajado con Alexander Polzin?

[LH] Colaborar con artistas plásticos siempre me ha atraído, porque piensan de modo distinto a los escenógrafos. En la colaboración con un escultor [...>PÁGINA 8]

RED INNER LIGHT SCULPTURE © ALEXANDER POLZIN

SERVICIOS PROFESIONALES DE CONSULTORÍA  
ESTRATEGIA · GESTIÓN COMERCIAL Y MARKETING · GESTIÓN Y CONTROL DE RIESGOS · INFORMACIÓN DE GESTIÓN Y FINANCIERA · ORGANIZACIÓN Y PROCESOS · TECNOLOGÍA APLICADA

**MSO**  
Management Solutions  
Making things happen

MADRID · BARCELONA · BEIJING · LONDON · FRANKFURT · ZÜRICH · MILANO · LISBOA · WARSZAWA · BEIJING · NEW YORK · ST. DE PUERTO RICO · MEXICO DE · BOGOTÁ · SAO PAULO · LIMA · SANTIAGO DE CHILE · BUENOS AIRES

www.managementolutions.com

Management Solutions es Colaborador del Teatro Real y miembro de su Junta de Protectores.

# La ópera o el movimiento de la vida

Es cierto que el arte no brinda respuestas concretas sino sólo interrogantes, preguntas sobre el sentido de la vida, que desvela la complejidad de la experiencia humana mejor que cualquier razonamiento conceptual. El arte -y sobre todo la ópera- trata de dar forma a aquello que está más allá de las palabras, la esencia sustancial y no descriptible de las cosas, el espíritu y no la letra de la vida. Es aquel instante donde lo indescifrable se entrelaza con lo inexpresable. Hay pentagramas que se escuchan, pero también existen aquellos que se acarician, que se besan, que se aman. Hay pentagramas que se poseen y corcheas que nos envuelven. Hay óperas que se cantan en la intimidad de nosotros mismos, aquellas que nos hacen sonreír o aquellas que nos hacen llorar levemente, casi en silencio, vergonzosamente.

Hay óperas que siempre es la primera vez que las escuchamos aunque las hayamos oído infinidad de veces. Hay voces que se pueden tocar con las manos. Por eso nuestro encuentro con la ópera es un acto de amor, porque el amor es siempre nuevo; nunca se repite. "El poder del canto constituye el corazón de la ópera", porque la ópera recupera aquellas voces silenciadas que nos habitan y que son unipersonales (de ahí su vínculo con el psicoanálisis: recuperar lo silenciado). De todas las artes es la ópera la que nos une al mundo primitivo de nuestros deseos, deseos marcados por nuestra propia historia y nuestro propio mundo interior. Es el operómano quien da la palabra que evalúa. Un amigo mío decía que la ópera es el único caso en el que el apetito sólo se calma con caviar y tu-

rón. Si estamos metidos en ella, es decir, si dejamos que ella nos habite, puede llevarnos a los más vertiginosos abismos o a las plenitudes más excelsas. No se trata de una destitución forzosa de nuestro propio yo, sino, por el contrario, de su consagración y autorreconocimiento.

Preguntar "¿qué es la ópera?" es perfectamente un modo de preguntar "¿qué es el hombre?". Se trata del "relampagueo de la gracia", del que habla George Steiner. Personal, reitero, para cada uno. Cuando yo duelo a Tristán, yo soy Tristán. Tristán me corporiza, me incluye. Por eso escuchar ópera es siempre una recreación de una recreación: el primer recreador es el intérprete, el segundo es el operómano. Y por eso Violeta o Don Carlos o Leporello o Wozzeck o la Mariscala de *El Caballero de la Rosa* somos, gracias a esa poción mágica, nosotros mismos.

Arnoldo Liberman es psicoanalista, escritor y crítico musical



EL CABALLERO DE LA ROSA © JAVIER DEL REAL

## Patronato

Presidencia de honor **SS.MM. Los Reyes de España**  
 Presidente **Gregorio Marañón y Bertrán de Lis**

**José Ignacio Wert Ortega**  
 Ministro de Educación, Cultura y Deporte  
**Ignacio González González**  
 Presidente de la Comunidad de Madrid

**Ana María Botella Serrano**  
 Alcaldesa de Madrid

Vocales natos **José María Lassalle Ruiz**  
 Secretario de Estado de Cultura

**Ana Isabel Mariño Ortega**  
 Consejera de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid

**Miguel Ángel Recio Crespo**  
 Director General del INAEM

Vocales **Luis Abril Pérez**  
**Ignacio Astarloa Huarte-Mendicoa**  
**Fernando Benzo Sáinz**  
**Regino García-Badell Arias**  
**Laura García-Lorca de los Ríos**  
**Ignacio Garralda Ruiz de Velasco**  
**Javier Gomá Lanzón**  
**Francisco González Rodríguez**  
**Enrique Ossorio Crespo**  
**Pilar Platero Sanz**  
**Borja Prado Eulate**  
**Matías Rodríguez Inciarte**  
**Mario Vargas Llosa**  
**Fernando Villalonga Campos**  
**Juan-Miguel Villar Mir**  
**Mariano Zabía Lasala**

Secretario **Antonio Garde Herce**

Vicesecretaria **Carmen Acedo Grande**

Patronos de honor **Esperanza Aguirre Gil de Biedma**  
**Carmen Alborch Bataller**  
**Alberto Ruiz-Gallardón**

## Comisión ejecutiva

Presidente **Gregorio Marañón y Bertrán de Lis**

Vocales natos **Miguel Ángel Recio Crespo**  
**Ana Isabel Mariño Ortega**

Vocales **Luis Abril Pérez**  
**Fernando Benzo Sáinz**  
**Carmen González Fernández**  
**Alfredo Sáenz Abad**

Secretario **Antonio Garde Herce**

Vicesecretaria **Carmen Acedo Grande**

Director General **Ignacio García-Belenguer Laita**  
 Director Artístico **Joan Matabosch**

## marzo calendario abril calendario 2014 calendario mayo

### Marzo 2014

1	Sá	17.00	Ópera en cine: <b>Fuenteovejuna</b>
1	Sá	20.00	Ópera en cine: <b>Fuenteovejuna</b>
2	Do	12.00	<b>Los domingos de cámara IV</b>
2	Do	18.00	Alceste
4	Ma	20.00	Alceste
6	Ju	20.00	Alceste
7	Vi	20.00	Alceste
8	Sá	20.00	Alceste
9	Do	18.00	Alceste
11	Ma	20.00	Alceste
12	Mi	20.00	Alceste
14	Vi	20.00	Alceste
15	Sá	20.00	Alceste

■ Ópera ■ Danza ■ Las noches del Real  
 ■ Los domingos de cámara ■ Ópera en cine

### Abril 2014

3	Ju	19.00	<b>Lohengrin</b>
5	Sá	17.00	Ópera en cine: <b>The Perfect American</b>
5	Sá	20.00	Ópera en cine: <b>The Perfect American</b>
6	Do	18.00	Lohengrin
7	Lu	19.00	Lohengrin
10	Ju	19.00	Lohengrin
11	Vi	19.00	Lohengrin
13	Do	18.00	Lohengrin
15	Ma	19.00	Lohengrin
17	Ju	19.00	Lohengrin
19	Sá	19.00	Lohengrin
20	Do	18.00	Lohengrin
22	Ma	19.00	Lohengrin
24	Ju	19.00	Lohengrin
27	Do	12.00	<b>Los domingos de cámara V</b>
27	Do	18.00	Lohengrin



© DENIS GÉGUIN



Plaza Isabel II s/n. 28013 Madrid  
 Teléfono oficinas: 91 516 06 00  
 Teléfono información: 91 516 06 60  
 Fax: 91 516 06 51

**Director General**  
 Ignacio García-Belenguer Laita  
**Director Artístico**  
 Joan Matabosch  
**Consejero Artístico**  
 Gerard Mortier  
**Director Técnico**  
 Massimo Teoldi



Se han realizado todos los esfuerzos posibles para localizar a los propietarios de copyrights. Cualquier omisión será subsanada en ediciones futuras.

**Directora**  
 Ruth Zauner

**Redacción**  
 Miguel Ángel de las Heras  
 Raúl Amor

**Colaboradores**  
 Harmut Haenchen  
 Patrick Hahn  
 Arnoldo Liberman  
 Gerard Mortier  
 Felipe Santos

**Diseño y maquetación**  
 Argonauta

**Imprime**  
 Advantia  
 Comunicación  
 Gráfica, S.A.

Depósito legal:  
 M-34767-2010  
 ISSN:  
 2172-0304

El Teatro Real es miembro y colabora con las siguientes instituciones:



«Ser titular del foso del Real es mi gran oportunidad»



IVOR BOLTON © IMG ARTISTS  
RICCARDO MUTI © SILVIA LELLI

El maestro británico, que se encuentra en Madrid para dirigir *Alceste*, estará al frente de la Orquesta Titular del coliseo durante cinco años, a partir de la temporada 2015/2016.

“Sin duda, ser el titular del Teatro Real es mi gran oportunidad”. Así de contundente se mostraba Ivor Bolton al conocer la noticia de su nombramiento como responsable del foso del coliseo madrileño el pasado 10 de febrero. “La calidad de la Orquesta y el Coro titulares del Real son un hecho. Cuando dirigí *Jenifa* en 2009 me di cuenta del enorme potencial que tenían tanto el coliseo como la orquesta”, comenta el director británico de 56 años, que llegó a la música por vocación y no por tradición familiar: “mi abuelo fue minero y mi padre conductor de trenes”.

Además de la obra de Janàček, Bolton también ha dirigido aquí en el Teatro Real *Leonore*, de Beethoven, en 2007. Ya entonces pudo percibir que el foso de la plaza de Oriente “es un sitio donde el pasado no te oprime, donde sientes que hay mucho por hacer”. “Lo primero que quiero hacer es ver cómo funciona la orquesta. La sección de cuerdas está bien desarrollada, pero quiero trabajar los detalles. El objetivo final es hacer algo de calidad”, asegura el maestro de Mánchester.

Sus siguientes citas frente a la que será su orquesta a partir de la temporada 2015/2016 durante cinco años son dos autores del XVIII, periodo del que es especialista: *Alceste*, de Gluck, que se estrenará el 27 de febrero, y *Le nozze di Figaro*, de Mozart, en septiembre de este año, abriendo la próxima temporada. Junto a los músicos clasicistas, su “centro de gravedad”, como él lo llama, son los compositores barrocos, el primer romanticismo y la primera parte del siglo XX. De hecho, Bolton, además de ser el director musical de la prestigiosa orquesta Mozarteum de Salzburgo, es habitual de teatros como el Convent Garden de Londres, la Opéra national de Paris o la Staatsoper de Múnich y de festivales como el de Salzburgo o el de Glyndebourne, donde acude cada año para interpretar obras de Mozart, Bellini, Chaikovski, Gluck, Stravinski, Handel o Messiaen.

Ivor Bolton, además de su trabajo como director musical, es conocido también por su intensa carrera como clavecinista, porque “me gusta, de vez en cuando, tocar algunos de los recitativos que dirijo”. Aunque su trabajo con la orquesta comenzará en breve, su incorporación al Teatro Real no será hasta finales de 2015, fecha a partir de la que dirigirá tres óperas y varios conciertos en cada una de las siguientes cinco temporadas. **R**

[ENTREVISTA A IVOR BOLTON SOBRE *ALCESTE* ... > PÁGINA 7]

# RICCARDO

## El regreso al Real

# MUTI



El Premio Príncipe Asturias de las Artes 2011 y actual director musical de la Orquesta Sinfónica de Chicago vuelve a España en abril con dos conciertos en los que interpretará la *Messa da Requiem* de Verdi en la catedral de Toledo y el Teatro Real de Madrid.

La catedral de Toledo y la Sala principal del Teatro Real serán los escenarios que acogerán los dos únicos conciertos que ofrecerá el maestro Riccardo Muti en nuestro país los días 12 y 14 de abril, respectivamente. En ellos dirigirá al Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real, el Coro de la Comunidad de Madrid y la Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, fundada por el director napolitano en 2004, interpretando la *Messa da Requiem* de Giuseppe Verdi. Bajo la batuta de Muti también estarán la soprano Tatjana Serjan, la mezzo Ekaterina Gubanova, el tenor Francesco Meli y el bajo Ildar Abdrazakov.

Los conciertos, que se enmarcan dentro de los actos conmemorativos del IV centenario del fallecimiento del Greco, serán parte esencial de este acontecimiento declarado de excepcional interés público. Para ello el maestro

napolitano ha elegido una obra cumbre del repertorio musical, con la que Verdi decidió despedirse de la composición y en la que el dramatismo alcanza una intensidad desbordante.

Con esta, tres son las veces que Riccardo Muti habrá pasado por el escenario del Real: en marzo de 2012 dirigiendo *I due Figaro* de Saverio Mercadante y en mayo de 2013 al frente –como en esta ocasión– de “la Cherubini”, en *Don Pasquale* de Gaetano Donizetti. El público que acuda ahora a los dos conciertos que ofrecerá en España podrá disfrutar del buen hacer del que es considerado uno de los mejores intérpretes vivos de la obra de Giuseppe Verdi, y especialmente del *Requiem*, cuya grabación con el Coro y Orquesta Sinfónica de Chicago le supuso dos Grammy en 2010. [RA] **R**



UNIVERSITY of CAMBRIDGE  
ESOL Examinations  
Authorised Centre

## English Courses

- Durante todo el año
- Preparación de los exámenes de Cambridge
- También francés, chino, alemán y español

Lláme al 902 14 15 17 para realizar una prueba de nivel oral + escrita y recibir el asesoramiento de nuestros expertos

International House:  
60 years, 50 countries, 6 continents.

CLUB DE CONVERSACION  
INCLUIDO EN EL CURSO



The Language Learning Experience

902 14 15 17  
www.ihmadrid.es

ih Alonso Martínez • ih Nuevos Ministerios  
ih Diego de León • ih Ciudad Universitaria  
ih Las Rozas

ih International House  
Idiomas

# La eterna pugna entre la verdad y el deslumbramiento del teatro

Gerard Mortier

[VIENE DE PÁGINA 1...]

en una versión revisada en profundidad, y que alcanza un enorme éxito. En el prefacio recalca que la música debe volver a su auténtica función: servir a la expresión del drama.

Si en la historia del arte existe desde tiempos inmemoriales la disputa entre “anciens et modernes”, la historia de la ópera se caracteriza además por un permanente movimiento pendular entre la ópera concebida como entretenimiento o como *dramma per musica*. Esta nueva forma artística, que se inspira en la tragedia griega, la desarrollaría Claudio Monteverdi, entre otros.

En París, esta doble disputa se plasma en aquel momento a través del enfrentamiento entre los piccinnistas admiradores del *bel canto*, y los gluckistas, defensores de la *tragédie lyrique*. Resulta curioso que esta polémica involucrara y dividiera a los enciclopedistas también. De parte de Gluck se sitúan Rousseau y Diderot, de la otra están D'Alembert y el Barón Grimm, en cuya casa vivió Mozart durante su viaje a París, y con el que D'Alembert tampoco se entendió. Mozart conoció entonces, en 1778, la música de Gluck, y está claro que su *Idomeneo*, que escribió dos años más tarde para la corte de Múnich, muestra su intento por superar el ideal gluckiano. Ifigenia e Illia son hermanas del alma.

«El éxito de Gluck está en la estrecha relación con el desarrollo de los ideales burgueses»

El entusiasmo de las jóvenes mujeres de la época se comprende mejor en el marco de su intento por emanciparse del ambiente rococó, época en la que fueron degradadas a objetos de placer a través de las obras del Marqués de Sade y el Duque de Orléans. María Antonieta, hermana del reformista emperador de Austria José II, pertenece a esta nueva generación y es una admiradora de Gluck, con lo que se muestra muy alejada de los intereses de su esposo Luis XVI, lo cual no la salvará de la guillotina.

Como ya se ha mencionado, el éxito de Gluck está en estrecha relación con el desarrollo de los ideales burgueses, tal como los muestran las pinturas de Jacques-Louis David, Jean-Baptiste Greuze y Jean-Siméon Chardin. Gluck ya había compuesto en torno a 20 óperas cuando escribió su *Orfeo ed Euridice*. Que recurra al tema de la primera ópera de Monteverdi no es casual. Junto con *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*, *Alceste* y *Armide*, estas cinco óperas constituyen el *corpus* de su reforma del género artístico apoyado por su libretista Calzabigi, que es quien formula el prefacio de *Alceste*, que desarrolla el que sería su programa ético y estético, como hicieron Victor Hugo con *Cromwell* o Richard Wagner con sus escritos teóricos.

Su éxito en París está más relacionado con esta voluntad de reforma que con la renovación de la expresión musical, para lo cual los parisinos eran más bien algo sordos. Sabemos que Mozart se sintió muy decepcionado en París y, como más tarde haría Wagner, se queja de su incompreensión musical. La innovación musical más importante es el ímpetu de los coros, la sencillez sentimental de las melodías con instrumento obligado como en “Oh malheureuse Iphigénie”, que encontraremos también en la primera frase de la *Sonata Claro de luna*, de Beethoven, y la expresividad dramática de la orquesta en “Divinités du Styx” de *Alceste*. El que esta radical reforma musical parezca actualmente pálida en ocasiones se debe a la historia de la música que se sitúa en medio: 50 años después, Beethoven compuso la *Missa solemnis*.

Tras el éxito de *Iphigénie en Tauride*, Gluck se retiró, por motivos de salud, a Viena, donde transcurrieron los últimos años de su vida, en los que se convirtió en mentor de Salieri. Cuando fallece, Mozart ya había compuesto *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*, con lo que había determinado la estética de la ópera de los siglos XIX y XX. Pero Gluck anticipó mucho de ello, aunque necesitara a un genio como Mozart

para que sus ideas sobre la ópera se transformaran en un sùmmum del arte lírico.

En el siglo XIX, y dado que Mozart estaba demasiado adelantado para su época, Gluck sigue siendo una figura rectora para todos aquellos que, una vez más, quieren rescatar la forma artística de la ópera de su función de mero espectáculo de entretenimiento. En primer lugar se sitúa Hector Berlioz, quien compone una maravillosa reelaboración de *Alceste* que él mismo dirigió. Y ahí encontramos naturalmente a Richard Wagner, quien se inspira en él para sus escritos teóricos sobre la ópera y el drama, y que programó y dirigió *Iphigénie en Aulide*.

Esto es motivo suficiente para dedicar el tercer proyecto de esta temporada a *Alceste* de Gluck y *Lohengrin* de Richard Wagner. Ambas óperas contradicen el consumismo de la nueva burguesía de un modo brillante, retomando de nuevo la idea del *dramma per musica* de Claudio Monteverdi con mucho talento, cada una con sus respectivos medios estilísticos tanto musicales como dramáticos.

Con *Lohengrin*, Richard Wagner escribe la primera ópera (pues *Tannhäuser* está en deuda con el mundo, como el pro-



JEAN-BAPTISTE GREUZE. EL PÁJARO MUERTO

Alceste  
Lohengrin



EL SEÑOR DE LOS ANILLOS: LA COMUNIDAD DEL ANILLO. NEW LINE CINEMA, 2001

pio compositor dice) en la que intenta trasladar sus ideales sobre *Ópera y drama* a lo musical, lo que supone una auténtica revolución en la historia de la música, y cuya obertura es ya un brillante ejemplo de ello. Como *Alceste*, *Lohengrin* surge en un importante momento de cambio en Alemania. La idea de la Revolución francesa entusiasmó a la burguesía alemana, como nos cuenta Goethe, pero la degeneración de la revolución en un reino del terror y las guerras imperialistas con las que Napoleón, tras su coronación como emperador, quería conquistar Europa, empujó a muchos a alejarse de ella. Con el Congreso de Viena de 1815, Alemania cayó, como ningún otro territorio europeo, bajo la dominación de la Restauración, y ello hasta 1849.

## «Los intelectuales se retiran a un mundo ideal»

Georg Büchner, como ningún otro, denunciará este feudalismo en su obra *La muerte de Danton*, en la que analiza la Revolución francesa, y en la primera pieza proletaria, *Woyzeck*.

Alemania es una aglomeración de muchos territorios gobernados por príncipes a partir de privilegios que les permiten explotar desmedidamente a los campesinos. Los intelectuales se retiran a un mundo ideal cuyo modelo se inspira en el *Sturm und Drang*, Weimar, Schiller y Goethe, y dibujan un paraíso artístico. Lo que en Francia ha provocado la revolución, se transforma en Alemania en sueños idealizados con la *Oda a la alegría* de Schiller, el *Götz von Berlichingen* de Goethe, y la construcción de una filosofía ideal por parte de Hegel. No obstante, surge al mismo tiempo un intercambio fascinante entre Francia y Alemania, cuando los defensores de los ideales burgueses, pero también realistas y católicos convencidos, se distancian del terror de Robespierre y del imperialismo de Napoleón, y buscan refugio en los ideales de Alemania, aunque estos no cristalicen en lo social. Sobre ello dan testimonio Madame de Stael y Chateaubriand, estableciendo las bases del Romanticismo francés, que incluye también, entre otros, a Victor Hugo, Theophile Gautier y Gerard de Nerval, traductor del *Fausto* de Goethe al francés. Resulta curioso el hecho de que los románticos alemanes admirados por los franceses fueran denominados “clásicos” por los propios alemanes.

En la época que abarca desde el Congreso de Viena hasta la revolución en Berlín y Dresde de 1848 y 1849, los intelectuales

alemanes desarrollan su idea sobre el significado del “estatus nacional” y el concepto de “pueblo alemán”. Algunas de las personalidades más destacadas en este ámbito son los hermanos Jakob y Wilhelm Grimm, los autores de las recopilaciones de cuentos, que en 1835 publican *La mitología alemana* en la que Wagner leerá las historias de Tannhäuser y Lohengrin. Junto a otros cinco profesores, los hermanos Grimm pertenecen a la universidad de Gotinga, y todos ellos serán enviados al exilio por el rey Ernst August I de Hannover, por manifestarse a favor de la abolición de la monarquía constitucional que se acaba de instaurar.

Por lo demás, tampoco estas revoluciones triunfan, y eso llevará a la idea del imperialismo alemán bajo la égida de Bismarck, apoyado en la tan exitosa industrialización alemana y que se reafirma con la victoria frente a Napoleón III en 1870. Esta *hybris* alemana provocó después la declaración de la Primera Guerra Mundial, que apoyaron todos los intelectuales alemanes de entonces, incluidos Thomas Mann y Arnold Schönberg. Para decirlo brevemente, la frustración que produjo la derrota y los términos de la victoria de los aliados en el Tratado de Versalles fueron el caldo de cultivo del nacionalsocialismo. Este es el negativo de los ideales alemanes de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Y un ejemplo prístino de cómo los sueños y utopías se pueden convertir en lo contrario si no se integran de forma concreta en la estructura social. De ello habla Richard Wagner en el *Anillo de los nibelungos*, desde Niebelheim pasando por el Wallhalla hasta la decadencia del mundo. Y *Lohengrin* resulta, precisamente, su espléndido prelude.

El exilio de los hermanos Grimm y sus compañeros de la universidad de Gotinga es uno de los muchos acontecimientos que conducen a las llamadas rebeliones en las que Wagner tomará parte en Dresde, lo que le obligará a padecer a él también un exilio durante más de 10 años. Para entonces ya había compuesto *Tannhäuser* y *Lohengrin*, y, en 1851, Franz Liszt logrará estrenar *Lohengrin* en Weimar. Este hecho, ampliamente documentado en la extensa correspondencia al respecto entre ambos, le causará un gran pesar a Wagner, que soñaba con asistir a dicho estreno.

Esta ópera conquista a toda Europa en un muy breve espacio de tiempo, e incluso Verdi asistirá, fascinado y oculto en un palco, al estreno en Bolonia, dirigido por su amigo Mariani. Las razones a la vista están: desde un punto de vista musical, se escuchan sonidos hasta entonces desconocidos, tanto en el prelude como en la profanación de los dioses por parte de Ortrud y la narración sobre el Grial de Lohengrin, y naturalmente en uno de los coros más complejos desde Bach con la aparición del cisne “ein Wunder, ein Wunder...”. Desde el

punto de vista dramático, la ópera satisface todos los anhelos de la burguesía de entonces, decepcionada por la Restauración de Metternich y el “juste milieu” de Francia; frustrada en su anhelo de un nuevo orden mundial, convencida del especial lugar que ocupa el artista pero también de su soledad (Lohengrin), afligida por la melancolía que surge de la frustración de una utopía irrealizada. Y todo ello plasmado en formas sobredimensionadas que ya utilizó también Meyerbeer, aunque este no lograra dotarlas más que de un efectismo semejante al de las actuales producciones de Hollywood.

## «Lohengrin es una obra increíblemente triste»

*Lohengrin* es una obra increíblemente triste, porque al principio promete la realización de un nuevo mundo y al final, como a Elsa, nos abandona a nuestra soledad, pues la sociedad no pudo encontrar el valor para seguir la exigencia del artista, mensajero del utópico castillo del Grial: “no me interrogues nunca”. Elsa quiere saber en lugar de creer, y por ello no puede ser liberada, mientras Lohengrin tiene que regresar a su reino ideal del castillo del Grial solo... como Wagner en el exilio. **R**

cómo humanizar la música, cómo llegar a la verdad de los personajes y a narrar la historia de un modo que nos la haga sentir próxima.

**[RR]** Con su reforma, Gluck intenta que se produzca un reencuentro con la tragedia griega, haciéndola más contemporánea.

**[KW]** Tal vez lo que en aquella época se pueda considerar una aproximación a los griegos, nosotros lo podemos considerar un alejamiento, ya que en el siglo XVIII, sobre todo en la segunda versión de *Alceste*, la francesa, con la introducción del personaje de Hércules, se distancia de la tragedia griega. Es una Grecia manipulada por la visión del siglo XVIII, que no comprendió su esencia si la comparamos con Eurípides, autor de la tragedia.



WARLIKOWSKI © ANDRZEJ RYBCZYNSKI

**[RR]** Entonces, según usted, la versión francesa de la ópera, con el libreto del aristócrata Leblanc de Roulet, se aparta de la obra de Eurípides.

**[KW]** Sin duda. En la versión de Eurípides, los protagonistas aceptan la tragedia, que ambos conocen desde el principio. En la obra de Gluck, el rey Admète ignora el sacrificio de Alceste. Es importante saber quién va a dar la vida en su lugar. En la tragedia de Eurípides, la pareja Alceste/Admète está preparada para partir, asume su propio destino. Admète le pide a su padre, ya anciano, que se sacrifique por él, y éste le niega el favor. El principio de esta obra es muy trágico. El hombre no es un héroe, sino un mortal. Hay más autenticidad, más verdad en ella. Y si Alceste decide inmortalizarse, es porque sabe que como mujer tiene menos posibilidades de sacar adelante a sus hijos que si los deja con su padre, el rey. Alceste da la vida porque está decepcionada, lo hace por la familia, es una decisión racional. El original de Eurípides me empuja a complicar a los personajes y a mostrar a los humanos en su pequeñez.

**[RR]** ¿Y no es así en la ópera de Gluck?

**[KW]** La ópera de Gluck no es trágica. La pareja está traumatizada porque él tiene que morir y ella toma la decisión de hacerlo por él. Admète no acepta hasta el final el sacrificio de su esposa. Ambos son héroes y no humanos. En el siglo XVIII resultaba difícil seguir a Eurípides, así que crearon un mundo heroico que no existía.

**[RR]** ¿Quién es Alceste para usted?

**[KW]** La dificultad estriba en extraer ese sentido de lo trágico que fracasó en el siglo XVIII. Mi reto es profundizar psicológicamente en los personajes y dar otra dimensión a Admète y Alceste. Lo importante es hacer humana la historia. Mostrar a unos personajes con sus debilidades y fracturas. No quiero héroes. Y ahí es donde surge la idea de inspirarme en la complicada historia de Lady Di: antes de su divorcio, en sus declaraciones a los medios, afirma que no ama al príncipe Carlos, sino que le detesta y que piensa divorciarse porque no son felices. Pensé que ella era la que más amaba. Así que la ópera arranca con una entrevista en la que ella cuenta que se separa.

«La actual tragedia de los reyes es que se han convertido en fenómenos mediáticos»

**[RR]** ¿Y luego se sacrifica por un hombre al que no ama?

**[KW]** Después de estas declaraciones, se entera de que su marido está en el hospital muriéndose. Y siente que ella es la causante del desastre. El sentimiento de culpa la empuja a sentirse responsable de su desgracia, a arrepentirse y a inmortalizarse por él. Porque cuando lo ve en la cama, se olvida de cómo ha sido la relación, de que él la ha humillado. Al principio de su encuentro, ella sí estaba enamorada, pero luego se da cuenta de que ha vivido una mentira porque él no ha dado nada en su matrimonio.

**[RR]** En la ópera hay un enfrentamiento entre el mundo de los dioses y el de los humanos. ¿Cómo se puede hacer comprensible esta confrontación al público actual?

**[KW]** Cuando la ópera me empuja hacia lo irracional, lo primero que hago es plantearme cómo mostrarlo: en este caso, veo el mundo de los dioses –de Apolo, de Hércules–, como visiones o proyecciones humanas.

**[RR]** Parece que Leblanc de Roulet recogió en la reescritura del libreto sugerencias de Rousseau, que era amigo de Gluck. Platón ya habla de Alceste también en *El banquete*. Usted estudió filosofía y en *Poppea e Nerone* hacía referencias a Wittgenstein, Foucault... ¿Hace en esta ópera también alusiones a otros filósofos o citas literarias?

**[KW]** Antes he mencionado que en la tragedia de Eurípides, Admète, cuando se entera de que debe morir a menos que alguien se sacrifique por él, acude a su anciano padre para pedirle ayuda y que se ponga en su lugar. He pensado en introducir una escena hablada en la que Eurípides aparezca como padre de Admète. Creo que este cambio puede aportar una mayor profundidad al drama y hace crecer a los protagonistas.

## Visión de la mujer

**[RR]** En la ópera juega un papel esencial el coro. Y Gluck, en el manifiesto que precede a la ópera en el que aborda la reforma del género, habla del papel del coro como una imitación del drama griego clásico: darle un papel importante como comentarista de la acción sobre el escenario.

**[KW]** Es cierto, el coro es esencial. Y en mi interpretación pienso cómo debemos verlo: ¿como el séquito del rey? ¿como los enfermos en el hospital? El arranque de la ópera, con las declaraciones a los medios, nos sitúa frente a una mentira mediática. Esa es la tragedia de los reyes actualmente: se han convertido en fenómenos mediáticos, en fenómenos de masas. Cuando los sacerdotes en el templo lloran la muerte del rey, eso nos lleva a una reflexión: ¿hay que dar la vida por el rey? Hoy comprendemos que no.

**[RR]** En sus puestas en escena –*Krol Roger*, *Poppea e Nerone*, *Vec Makropulos*... juega un papel fundamental el audiovisual. ¿Está presente también en *Alceste*?

**[KW]** La entrevista inicial está grabada. Lo que intento siempre es alargar la explicación, encontrar la ambigüedad y el juego trágico de los personajes. Y el empleo de los medios audiovisuales me parece que ayuda en ese terreno. Hay quien ve en Alceste la encarnación del amor conyugal, y ofrece uno de los más penetrantes estudios de devoción de la esposa y el conflicto entre amor maternal y marital. Otros consideran que el mito de Alceste es el arranque de una visión sobre la mujer en la que ella entrega su vida por el marido, se sacrifica por el hombre, no ya por amor, sino porque él es más importante y ella debe someterse. Es el principio de una visión de la mujer que va a marcar toda la cultura occidental hasta la actualidad. **[RZ]**



LADY DI © DERRY MOORE

# Muerte y belleza

El rey Admète agoniza, pero los dioses solo están dispuestos a perdonar su vida a cambio de otra. La única que ofrece la suya es su esposa Alceste. Mientras Admète renace, ella se encamina hacia la muerte, pero Hércules la salva de los infiernos. La pareja real podrá vivir dichosa nuevamente.

Podemos optar por ver en el acto de Alceste la expresión de un amor sublime e inocente. Un amor tan puro, que anula por sí mismo el carácter abominable del sacrificio. “No, no es un sacrificio”, nos repite, se repite Alceste cuando decide entregarse a la muerte. Podemos elegir ver en su gesto la belleza en vez del horror, la expresión de un magnífico valor y no de una espantosa desesperación.

Podemos optar por ver, en el destino reservado al pobre Admète, la expresión de una injusticia fatal e indignante. ¿Por qué debe morir ese “rey más querido, más digno de serlo”, como un juguete inocente en manos de los dioses? ¿Por qué no se le da la posibilidad de salvarse a sí mismo?

Podemos elegir ver, en la intervención salvadora de Hércules, la expresión del milagro y de la amistad triunfante.

Podemos elegir ver en Alceste a una noble heroína, en Admète a una víctima involuntaria, en Hércules a un salvador prodigioso. Toda la obra, desde la música al libreto, parece empujarnos por esa vía. La emoción compasiva antes que las preguntas difíciles –la responsabilidad, la hipocresía, la debilidad– que sin embargo martillean la obra original de Eurípides.

Las elecciones que hace Krzysztof Warlikowski están inspiradas por estas preocupaciones. ¿Quién es en realidad Alceste, reina magnífica abandonada por todos, empujada al sacrificio por una corte y unos sacerdotes tan dispuestos a proclamar su amor por el rey como a huir cuando hace falta, o a encontrar una víctima voluntaria para salvarlo? ¿A santo de qué se arroja al tránsito con esa precipitación, como si estuviera poseída, ignorando incluso las súplicas coléricas de su esposo despojado? ¿Qué amor es ese, tan dispuesto a destruirse a sí mismo? En el acto de Alceste, en esa forma suya de lanzarse al encuentro de la muerte, hay una especie de atracción fatal que interpela, como un destino que se traza. ¿Acaso busca, siquiera un instante, servirse de otra vida para salvar la suya? No. Alceste quiere la muerte, la desea, con un ardor casi delirante. Pero es como si el sufrimiento que ella personifica no fuera tanto el suyo como el de Admète, que pronto se verá abandonado a su triste soledad. ¿Quién es pues ese Admète, a través del cual llegan todas las muertes, pelele del destino, que solo responde con ira y resentimiento a la severidad de la fortuna?

Se abre un abismo, un desgarramiento entre esa reina audaz, brillante y fascinada, y ese rey memo y sin profundidad, ese pueblo sin constancia. Un desgarramiento que la muerte ilumina en todo su esplendor patético y brutal. La belleza que aprecia Krzysztof Warlikowski en esta ópera no es la de un amor inocente sacrificado en el altar de un injusto juego divino. No. Para él, *Alceste* tiene el sabor de la ruptura, el sabor de una muerte espantosa –porque la muerte es siempre, y solamente, espantosa–, el sabor del abandono atroz. La belleza reside en la extrema soledad de Alceste. Y lo trágico, en la irresponsabilidad cobarde y colérica de Admète. Había que insistir, no dejarse llevar por la molición de un dulce lamento. Ese sacrificio no es bonito, no. Es de una violencia abominable.

¿Y qué decir de Hércules? ¿Cómo hacer de ese hombre, que, enloquecido, mató a su mujer y a sus propios hijos, el héroe que según parece nos quieren imponer tan distraídamente? ¿No es acaso el reflejo inquietante de Admète: acaso no han conducido ambos a sus esposas a la muerte? Antes de ser un agente de la vida, Hércules fue agente de la muerte. Salva a Alceste con las manos empapadas en sangre. Un salvador extraño, aterrador casi, cuyo contorno inquietante y burlesco quiere recordarnos Krzysztof Warlikowski con mucha razón. Extraño circo de regreso a la vida. ¿A qué vida? ¿Acaso al terminar, Alceste –tanto la obra como el personaje– regresa a su estado normal? ¿Acaso puede hacerlo? Semejante viaje es muy poco probable. Y eso es lo que nos dice Warlikowski, que no nos llamemos a engaño, y que de nada sirve apartar la mirada: algo ha muerto y muerto seguirá. **[R]**

[Damien Chardonnet-Darmaillacq]

[Convocatoria]

## Enfoques Alceste

26 de febrero (19.30 horas)  
Sala Gayarre

En esta nueva convocatoria el director musical, Ivor Bolton, y el de escena, Krzysztof Warlikowski, hablaron de los aspectos más relevantes de esta nueva producción del Teatro Real. El coloquio concluyó con un concierto de cámara a cargo de miembros de la OSM.

(Más información en [www.teatro-real.com](http://www.teatro-real.com))

2014 / 2015

Especial Temporada

# La ópera como arte

A lo largo de más de cuatro siglos, la ópera ha sido capaz de mantenerse en sintonía con su época con registros tan diversos como los de la propia humanidad –comedia, tragedia, drama– y con estéticas tan contrastadas como las que ha conocido la historia del arte en estos períodos. La constante del género ha sido su estructura de sentido: una base literaria con una función referencial y una música que tiene asignada la función de singularizar la referencia y convertirla en un producto artístico. Por lo tanto, una misma base literaria puede generar informaciones artísticas diferentes como podremos comprobar a lo largo de la temporada 2014-2015 del Teatro Real con *Death in Venice* de Thomas Mann: se estrenará en Madrid la última ópera de Benjamin Britten, dirigida por Alejo Pérez y con la celebrada puesta en escena de Willy Decker, y también la versión coreográfica de John Neumeier sobre la misma base literaria, presentada por el Ballet de Hamburgo, con música de Bach y de Wagner. A su vez, la Filmoteca Española proyectará el film de Luchino Visconti basado en el mismo texto de Thomas Mann de forma que confluirán en la temporada la perspectiva literaria, operística, coreográfica y cinematográfica del mismo tema gracias a un conjunto espectacular de actividades paralelas a las que, a lo largo de la temporada, se han sumado, además, la Biblioteca Nacional de España, el Museo del Prado, el Círculo de Bellas Artes, la Fundación Juan March, el Instituto Cervantes, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Fundación Federico García Lorca, la Residencia de Estudiantes, el Museo Nacional de Romanticismo y, desde luego, el propio Teatro Real.

Tiene mucho sentido que el Teatro Real no sólo se integre en el tejido cultural de Madrid sino que se consolide como uno de los polos más dinámicos de la capital. Se trata de fomentar que la ópera no sea únicamente una “afición” sino sobre todo un hábito imprescindible en el entorno de cualquier ciudadano interesado en el consumo de cultura. La posibilidad de compartir ejes temáticos con otras grandes instituciones culturales de Madrid permite escenificar la voluntad del teatro de convertir la ópera en un “bien cultural” de acceso lo más amplio posible. Finalmente, de lo que se trata es de de-



JOAN MATABOSCH © JAVIER DEL REAL

fender la ópera como un arte. Un arte que no agota el sentido en los argumentos y en las imágenes –plásticas o literarias–, sino en lo que significan esos argumentos e imágenes. Por este motivo, los tratamos no como una finalidad sino como un instrumento del sentido. Un arte que no habla solo de “cosas” sino “en” las cosas. Un arte próximo a la literatura, el teatro, la danza, la música sinfónica y de cámara, el cine y las artes plásticas.

Esta concepción dinámica del arte de la ópera adquiere todo su sentido gracias al patrimonio artístico del teatro, su tradición, sus parámetros de referencia, sus modelos y su orientación artística. Lo contrario sería condenar la ópera a quedar encerrada en una caja de marfil, autocomplaciente con su gloria pasada, perfectamente prescindible. En el siglo XXI, la ópera no puede ser otra cosa, si quiere sobrevivir, que un espejo del espectador que apele a nuestra experiencia humana común. Por esto tiene sentido que la temporada incluya dos estrenos absolutos: *El Público* de Mauricio Sotelo, basado en el texto más difícil y enigmático de Federico García Lorca, y *La ciudad de las mentiras* de Elena Mendoza, basada en cua-

tro relatos de Juan Carlos Onetti en esa imaginaria ciudad de Santa María en la que cuatro mujeres fabulan sobre su propia existencia.

En el caso de óperas estrenadas hace décadas, o siglos, la función de un teatro no puede consistir en la mera reiteración de estos títulos sino en generar una información tan poderosa e impresionante como los autores imaginaron en el momento del estreno de aquellas obras. No como una simple evocación del pasado sino como una auténtica creación artística. Y, además, la programación debe intentar proponer un conjunto significativo y lo más completo posible de todo lo que la ópera es capaz de aportar al espectador actual: la experiencia de los diferentes registros con que la ópera puede expresar sentimientos humanos universales; un recorrido por las estéticas que se han sucedido a lo largo de una tradición de más de cuatrocientos años; un panorama de las diversas aproximaciones –dramáticas y musicales– con que los artistas actuales recrean este patrimonio; un repertorio de los actuales estilos interpretativos que convierten la tradición en un arte vivo; y un conocimiento de lo que las diferentes culturas han aportado a este patrimonio común. La convivencia de esta pluralidad de escuelas a lo largo de la temporada es esencial para entender el valor artístico y cultural de la ópera.

Tras los legados artísticos de García Navarro, Emilio Sagi, Antonio Moral y Gerard Mortier, el Teatro Real se ha convertido en un centro de referencia cuyo discurso artístico debe asegurar la continuidad de su apuesta por la excelencia y la creatividad. Si acaso, con un matiz que no va a hacer más que potenciar esta dimensión internacional del teatro. Los acuerdos de coproducciones para las próximas temporadas entre el Teatro Real y la Opéra de Paris, la Royal Opera House de Londres, la Nederlandse Opera de Amsterdam y el Théâtre de La Monnaie de Bruselas garantizarán, más si cabe, que las producciones del Teatro Real tengan una enorme proyección más allá de su escenario. **R**

**Joan Matabosch**  
Director Artístico del Teatro Real

# Un arco de varios siglos

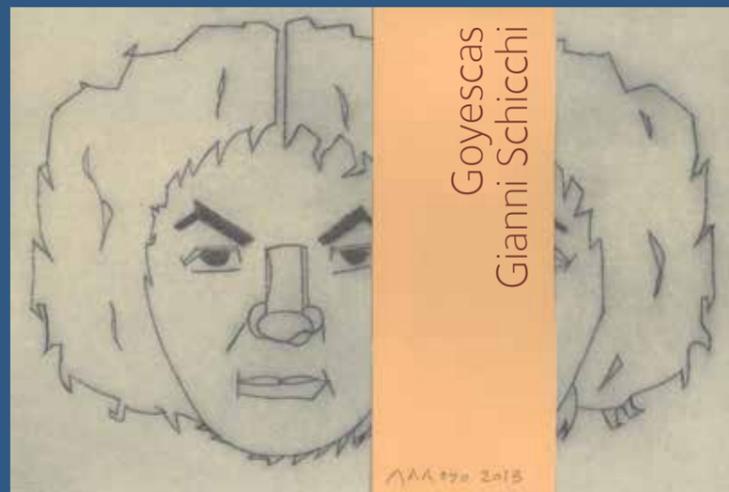
La temporada 2014/2015 llega cargada de estrenos, tanto absolutos como de nuevas producciones, de títulos nuevos y otros de repertorio pero poco conocidos, alguna recuperación de patrimonio histórico y una programación que enlaza recitales de grandes voces y conciertos con la programación troncal de las óperas, de modo que el público pueda profundizar en la obra de los compositores. Un arco que abarca desde el siglo XVIII, partiendo de Mozart, hasta el XXI con Elena Mendoza y Mauricio Sotelo. Además, el incremento en la colaboración con otras instituciones permite ampliar la visión sobre las óperas, los músicos que las han creado, las fuentes literarias en las que se han inspirado, a través de la mirada de otros artistas. Ello se plasma en exposiciones, ciclos de conciertos, películas, conferencias, encuentros... Más que nunca, la ópera conquista Madrid.



Death in Venice



El Público



Goyescas  
Gianni Schicchi



Hänsel und Gretel

## Siglo XXI

Dos estrenos absolutos:  
*El Público* y *La ciudad de las mentiras*

Dos compositores españoles, Elena Mendoza y Mauricio Sotelo, llegan al escenario del Teatro Real con sendas obras profundamente ligadas a la cultura hispana. Elena Mendoza, junto a Matthias Rebstock, autor del libreto y codirector de escena con la compositora, se ha sumergido en el universo onírico y crudo del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti a partir de varios relatos suyos. Ello ha cristalizado *En la ciudad de las mentiras*, una obra polifónica protagonizada por cuatro mujeres que, en la ciudad imaginaria de Santa María, fabulan sobre su propia existencia. Titus Engel se hará cargo de la dirección de orquesta.

Julio de 2015

Con la colaboración del escritor Andrés Ibáñez, quien ha realizado una adaptación de *El Público* de Federico García Lorca para la escena, Mauricio Sotelo se acerca a la obra más difícil y misteriosa del poeta granadino. Para ello, ambos artistas se han unido al escultor y escenógrafo Alexander Polzin, ya bien conocido del público madrileño, para acometer el desafío de transformar *El Público* en una ópera del siglo XXI. Pablo Heras-Casado será quien tome la batuta para poner en pie el estreno desde el foso.

Febrero-marzo 2015



La ciudad de las mentiras

## Siglo XX

El testamento de Britten  
y una recuperación  
del patrimonio lírico español

En *Death in Venice*, la última ópera de Benjamin Britten, muchos ven su testamento artístico. El relato de Thomas Mann, consagrado por Visconti en la gran pantalla, encierra una profunda reflexión sobre el papel del intelectual en la sociedad, al tiempo que confronta el mundo de Eros y Tanatos, el de lo apolíneo y lo dionisiaco. En la puesta en escena del director alemán Willy Decker que se estrena en el Teatro Real, el atormentado monólogo interior del protagonista se sume en un mundo más onírico que real. El argentino Alejo Pérez dirigirá esta ópera en dos actos y diecisiete escenas.

Diciembre de 2014

La recuperación del patrimonio musical que supone el estreno en el Teatro Real de *Goyescas* –como prólogo al centenario de su estreno en Nueva York (1916)–, nos acerca a la única ópera de Enrique Granados escrita poco antes de morir, en la que rinde homenaje al mundo de majas y majos de Goya. Un equipo netamente español la pondrá en pie: el reputado director de escena José Luis Gómez, el reconocido pintor Eduardo Arroyo, y el más famoso tenor actual, Plácido Domingo, en este caso en su faceta de director musical.

El programa doble *Goyescas/Gianni Schicchi* lo completará la ácida visión de Woody Allen sobre la que se considera la última gran obra maestra de la ópera cómica, que Puccini escribió a partir de un episodio de *La divina comedia*, como tercer elemento de *Il Trittico*. La singular propuesta del director americano se ve coronada por la presencia de Plácido Domingo, quien asumirá el papel protagonista.

Junio-julio 2015

## Siglo XIX

Estrenos de óperas  
del repertorio  
poco conocidas

Llega a Madrid tras una larga ausencia la ópera cómica de Donizetti *La fille du régiment*, curiosamente la más popular de uno de los genios del bel canto, que aúna la ironía y sentimentalidad con una ácida carga de crítica social. El director de escena Laurent Pélly, que remarca el carácter tanto hilarante como conmovedor de la obra, rinde homenaje al compositor, acompañado por cantantes tan notables como Natalie Dessay, Pietro Spagnoli o Ewa Podlès, y la presencia de la popular Carmen Maura en el papel de duquesa.

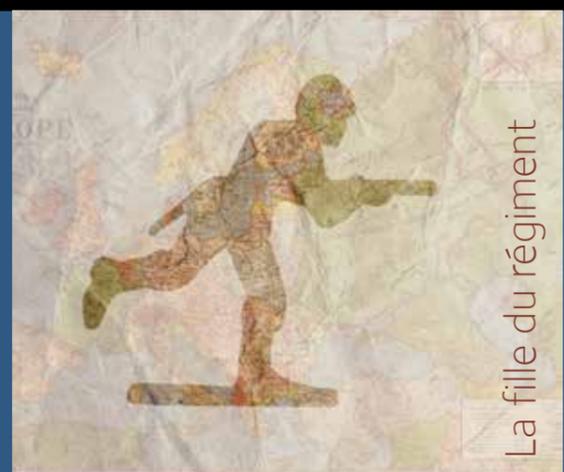
Octubre-noviembre 2014

Otra ópera que está en el repertorio habitual de muchos teatros y que, sin embargo, apenas se ha visto en Madrid es *Hänsel und Gretel*, la más famosa de las llamadas óperas de cuentos de hadas, de Engelbert Humperdinck. Amante de las canciones populares, que también incorporó a sus obras, el compositor se basó en una narración de los hermanos Grimm, edulcorada por su hermana, autora del libreto. La producción que se estrena en el Real llega de la mano de Joan Font, director cuya labor en Comediants le convierte ya en un clásico del teatro popular, y los coloridos diseños de Agatha Ruiz de la Prada.

Enero-febrero de 2015

Con la historia de la mundana cortesana convertida en heroína por su capacidad de entrega y sacrificio, vuelve al escenario del Real *La traviata*, una de las tragedias líricas más veneradas por el público. Esta historia que Verdi consagró como mito a través de una música de una avasalladora humanidad, se presenta bajo la dirección del siempre elegante y moderno director de escena británico David McVicar, quien la sitúa en una atmósfera de tintes románticos sin dejar de percibir la mirada actual. Será, además, la ocasión de volver a disfrutar de las voces de cantantes tan apreciados como Patricia Ciofi o Leo Nucci, entre otros.

Abril-mayo 2015



La fille du régiment



Víctor Ullate

Nederlands Dans Theater



Ballet de Hamburgo



Fidelio

## Siglo XVIII

### Un laberinto de pasiones

Con *Fidelio* llega la única ópera que Beethoven compuso y la que consideraba “el hijo que me ha costado los peores dolores, el que me ha causado más penas; pero por ello también el más querido”. Su canto a la libertad y la esperanza del ser humano que recoge el ideario ilustrado de su autor, se convierte en un clamor más actual que nunca. La Fura dels Baus crea una puesta en escena que traza un arco desde las inquietudes del compositor de Bonn a la actualidad, arropados por la batuta de Hartmut Haenchen y las interpretaciones de Michael König, Adrienne Pieczonka, Franz-Josef Selig y Anett Fritsch.

Mayo-junio 2015

*Roméo et Juliette*, la célebre tragedia de Shakespeare, cuya densidad emotiva ha ejercido una fascinación que muchos artistas han intentado emular, se traduce en la ópera de Charles Gounod en una obra de exacerbado lirismo que convirtió a su autor, tras el clamoroso éxito del estreno, en “el músico del amor”. En el Teatro Real se presentará en versión de concierto bajo la dirección musical del especialista Michel Plasson y supondrá el debut como intérprete de ópera en escena del famoso tenor Roberto Alagna.

Diciembre 2014

En la primera y afortunada colaboración entre Da Ponte y Mozart, nos adentramos en un laberinto de pasiones que reflejan la complejidad de las relaciones y los conflictos de un siglo XVIII convulso e innovador a un tiempo. *Le nozze di Figaro*, en la ya célebre puesta en escena de Emilio Sagi, vuelve al Teatro Real bajo la dirección musical de Ivor Bolton y un espléndido elenco de cantantes, para sumergirnos una vez más en el universo de un Mozart en estado de gracia.

Septiembre 2014



Le nozze di Figaro



Roméo et Juliette

## Danza

### Amor, muerte y poesía

Tres compañías de danza que recogen de la tradición las mejores herencias para proyectarlas en un lenguaje moderno y actual visitarán el Teatro Real en la próxima temporada.

Coincidiendo con el centenario de su estreno, el Real presenta una nueva versión de *El amor brujo* de Manuel de Falla. La compañía Víctor Ullate Ballet ha realizado una nueva escenografía y renovado el vestuario, buscando dar mayor protagonismo a la luz, al fuego fatuo, y un marcado carácter andaluz a la obra. El escritor Vicente Molina Foix es el autor del guión, Josep Pons empuñará la batuta y Estrella Morente cantará.

Diciembre-enero 2015

La adaptación libre de *La muerte en Venecia* de Thomas Mann llevada a cabo por el célebre coreógrafo John Neumeier, que recurrió a música de Bach y Wagner para crearlo, ocupará el Teatro Real de la mano del Ballet de Hamburgo, quien lo estrenó en su ciudad en 2003. Este espectáculo forma parte de la intención del Teatro por ahondar en la propuesta troncal de las óperas y permite abordar de otro modo el relato de Thomas Mann, complementario y distinto al de Benjamin Britten.

Marzo de 2015

El dúo formado por la española Sol León y el británico Paul Lightfoot desembarca en Madrid con un sugerente programa doble que la compañía Nederlands Dans Theater pondrá en pie. Se compone de dos obras –*Sehnsucht* (anhelo) y *Schmetterling* (mariposa)– en las que la compañía despliega sus mejores recursos para recorrer diversos estados anímicos acompañados por la música de Beethoven en un caso y las melodías de la banda de rock Magnetic Fields y la música de Max Richter en el otro.

Julio 2015

## Conciertos

### Con marcado acento lírico

Los amantes de las grandes voces están de enhorabuena: entre los conciertos que propone la próxima temporada, hay un ciclo especial bajo el epígrafe Las voces del Real, que abrirá el escenario a tres estrellas con brillo propio: los tenores Piotr Beczala –en el concierto de conmemoración del 15º aniversario de la muerte de Alfredo Kraus– e Ian Bostridge –con obras de Britten, en contrapunto a *Death in Venice*–, y el contratenor Philippe Jaroussky.

También en paralelo a la última ópera de Britten, se celebrará un concierto con su *War Requiem* que dirigirá Pablo Heras-Casado y contará con la soprano Susan Gritton y el tenor John Mark Ainsley, entre otros. Otro *Requiem*, en este caso el de Wolfgang A. Mozart, en paralelo a *Le nozze di Figaro*, abrirá el ciclo de Conciertos en la Catedral de Toledo dentro de las actividades para celebrar el IV Centenario de la muerte del Greco: Camilla Tilling, Ann Hallenberg y Alastair Miles cantarán, y el director Ivor Bolton se pondrá al frente del Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real.

Otros conciertos que complementarán la programación de ópera serán el de Rocío Márquez & Friends dedicado a Federico García Lorca, en cuya obra *El Público* se basa la obra de Mauricio Sotelo, y el del pianista Maurizio Pollini dedicado a obras de Beethoven y programado en paralelo a *Fidelio*.

Dos conciertos especiales completarán el ciclo: el homenaje a Montserrat Caballé, con un programa sorpresa como suele ser de rigor en estas ocasiones, y otro de los artistas galardonados en la LII edición del Concurso Francisco Viñas, que permitirá disfrutar de las voces emergentes en el panorama internacional.

La guinda la pondrán las Sesiones “golfas”, así denominadas por lo inusual de sus contenidos y artistas participantes de las que, por el momento, ya podemos confirmar a la original Audra McDonald.

La oferta de conciertos se completa con el ya habitual ciclo de Domingos de cámara de la Orquesta Titular del Teatro Real, que permite conocer más de cerca la labor de cada uno de sus miembros a través de los grupos de cámara que se crean para hilar las distintas veladas que también contribuyen a difundir otras obras de los compositores presentes en la programación de ópera.

# Actividades paralelas

Esta temporada, más que ninguna otra, el Teatro Real se ha planteado estrechar la colaboración con otras instituciones culturales, de modo que todos los aficionados a la cultura puedan disfrutar de las diversas manifestaciones artísticas aunadas bajo el prisma de los creadores e inspiradores de las óperas que conforman la programación del Teatro Real en el 2014-2015. Entre ellas se cuentan la Biblioteca Nacional, el Círculo de Bellas Artes, el Instituto Cervantes, la Filmoteca Española, la Fundación Federico García Lorca, la Fundación Juan March, el Museo Nacional del Romanticismo, la Residencia de Estudiantes y el Museo Nacional del Prado. A continuación, y brevemente, mencionamos las actividades que estos activos centros culturales van a llevar a cabo.

## En torno a *Death in Venice*

Exposición: *Mariano Fortuny Madrazo: otra muerte en Venecia*  
Museo de la Biblioteca Nacional

Diciembre de 2014

Mesa redonda: "De *La muerte en Venecia* a *La engañada*, de Thomas Mann. Belleza, naturaleza y cultura"  
Círculo de Bellas Artes

Diciembre de 2014

Proyección: *Morte a Venezia*, de Luchino Visconti  
Filmoteca Española. Cine Doré

9 y 13 de diciembre de 2014

Ciclo de conciertos de cámara: "El universo musical de Thomas Mann"  
Fundación Juan March

26 de noviembre, 3 y 10 de diciembre de 2014

Ciclo de conferencias: "Thomas Mann, su vida, su obra, su tiempo". Por Rosa Sala Rose  
Fundación Juan March

2 y 4 de diciembre de 2014

## En torno a *Hänsel und Gretel*

Exposición: En torno a *La casita de chocolate*  
Museo de la Biblioteca Nacional

Diciembre de 2014 – Enero de 2015

## En torno a *Fidelio*

Mesa redonda: "Modernidad y fascismos. Documentos de cultura. Documentos de barbarie"  
Círculo de Bellas Artes

Mayo de 2015

Conferencia: "Recepción de la obra de Beethoven en el Madrid romántico". Por Joaquín Turina.  
Museo del Romanticismo

Mayo de 2015

## En torno a *El Público*

Ciclo de coloquios sobre Federico García Lorca  
Instituto Cervantes. Sede central

Febrero de 2015

Encuentro con Mauricio Sotelo y Andrés Ibáñez  
Centro Federico García Lorca de Granada

Febrero de 2015

Exposición: *Alexander Polzin*  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Primavera de 2015

Encuentros: Diálogo entre los autores de la ópera y especialistas en la obra de García Lorca y el Surrealismo  
Residencia de Estudiantes

Febrero de 2015

## En torno a *La ciudad de las mentiras*

Ciclo de coloquios sobre Juan Carlos Onetti  
Instituto Cervantes. Sede central

Mayo de 2015

Ciclo de conferencias: "Nombres de Latinoamérica. Juan Carlos Onetti"  
Fundación Juan March

Mayo de 2015

## En torno a *Goyescas*

Actividad en torno a *Goyescas*  
Museo del Prado

Junio-julio de 2015



La traviata

# Una temporada llena de ventajas

¿Conoce todos los beneficios de ser abonado?

Le resumimos las principales ventajas de formar parte del Teatro Real

La temporada 2014/2015 traerá una nueva programación en la que se recogen obras que van del siglo XVIII hasta nuestros días, con especial énfasis en el Romanticismo del XIX y con la que el público podrá disfrutar de estrenos absolutos (*El Público* y *La ciudad de las mentiras*), óperas de repertorio (*Le nozze di Figaro* y *La traviata*), títulos poco programados en nuestro país (*La fille du régiment*, *Death in Venice* y *Gianni Schicchi*) y obras recuperadas para el patrimonio nacional (*Goyescas*) o con un elenco mayoritariamente español (*Hänsel und Gretel*). Además, conocidas voces como Ian Bostridge, Philippe Jaroussky, Roberto Alagna, Patrizia Ciofi, Estrella Morente o Plácido Domingo, entre otros muchos, y la presentación de tres ballets de intachable técnica y desarrollo (Ballet de Víctor Ullate, Ballet de Hamburgo y Nederlands Dans Theater), completarán una temporada pensada para espectadores de gusto ecléctico, pero selectivo.

Con el fin de llegar a todas las audiencias, el Teatro Real ha diseñado una amplia gama de abonos que ofrecen muchos beneficios y permiten disfrutar de diferente número de funciones y géneros, dependiendo de las necesidades o gustos de cada espectador. Conozca todas las ventajas que ofrece el Teatro Real a sus abonados.

## Fechas de interés para abonados

- Periodo de renovación del abono

Del 1 al 31 de marzo

- Periodo de cambio de localidad

Del 1 al 20 de abril



## Abonos de ópera y danza

- Descuento del 5% sobre el precio habitual de las entradas (excepto zonas F, G y H)
- Posibilidad de fraccionar el pago en dos plazos
- Misma localidad para todas las representaciones
- Opción de cambio y mejora de localidad
- Posibilidad de comprar entradas para todos los títulos de ópera cuatro días antes de la salida a la venta general
- Posibilidad de cambiar hasta dos veces la fecha del turno de abono
- Posibilidad de devolver hasta dos títulos, y –en caso de venta– reintegro en Tarjeta Regalo
- Acceso gratuito a Palco Digital (sólo zonas Premium, A y B)
- Mensaje de texto recordatorio de la hora de comienzo y duración de los espectáculos
- Envío del programa de mano por correo electrónico

Salida a la venta: 22 (ópera) y 29 (danza) de abril

## Abonos populares

- Descuento del 30% sobre el precio habitual de las entradas
- Misma localidad para todas las representaciones
- Abono para una única temporada
- Posibilidad de añadir al abono una representación de *Le nozze di Figaro* con un 30% de descuento

Salida a la venta: 10 de junio

## Otros abonos

Las voces del Real

- Descuento del 10% sobre el precio habitual de las entradas
- Misma localidad para todas las representaciones

Los domingos de cámara y Ópera en cine

- Misma localidad para todas las representaciones

Abono familiar

- Descuento del 5% sobre el precio habitual de las entradas
- Misma localidad para todas las representaciones

Salida a la venta: 10 de junio

Abonos Joven y Joven Plus

- Descuentos del 80% y 60% según el tipo de abono sobre el precio de las entradas
- Localidades sólo en las zonas A y B
- Tarjeta Club Joven gratuita

Salida a la venta: 2 de septiembre

# Programa pedagógico

(Revista del Real Nº 19. Página 11)



Director musical **Ivor Bolton**  
 Director de escena **Krzysztof Warlikowski**  
 Escenógrafa y figurinista **Malgorzata Szczesniak**  
 Iluminadora **Felice Ross**  
 Vídeo **Denis Guéguin**  
 Coreógrafo **Claude Bardouil**  
 Director del coro **Andrés Máspero**

Admète **Paul Groves**  
**Tom Randle\***  
 Alceste **Angela Denoke**  
**Sofia Soloviy\***  
**Willard White**  
 El sumo sacerdote de Apollon/ Thanatos **Magnus Staveland**  
 Évandre **Thomas Oliemans**  
 Hercule **Fernando Radó**  
 Un heraldo/El oráculo **Isaac Galán**  
 Apollon

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

27 de febrero  
 2, 4, 6\*, 7, 8\*, 9, 11\*, 12, 14\*, 15  
 de marzo de 2014

20.00 horas; domingos, 18.00 horas

Una idealización de lo femenino

# Alceste

Christoph Willibald Gluck  
 (1714-1787)

STATE BANQUET AT WINDSOR CASTLE IN HONOUR OF THE AMIR OF KUWAIT

[Entrevista a Ivor Bolton]

«Gluck es extremadamente exigente para la orquesta»

tanta importancia a la narrativa. Pero en este caso –el de *Alceste*– sucede porque se trata de un drama clásico que, por lo tanto, el público de su época debía conocer bien. Es posible que ahora no todo el mundo estudie las historias griegas clásicas como se hacía entonces, pero aún así creo que estamos frente a una literatura universal, razón por la cual los griegos son tan impresionantes.

**[RR]** ¿Cuál es el mayor reto para una orquesta y un director cuando se enfrenta a una ópera como *Alceste*?

**[IB]** Gluck es extremadamente exigente para una orquesta, y creo que una de las razones por las cuales este compositor no era más popular es porque resulta tan difícil de interpretar. Y no contamos con interpretaciones precisamente brillantes de los años 50 y 60 del siglo pasado, que se abordaban desde un prisma y una estética del siglo XIX. Tampoco es fácil hacerlo mejor porque la esencia de la música está muy condensada, con momentos muy intensos, de modo que en lugar de tener un aria que podría durar unos 15 minutos, tienes cuatro compases de unos 15 o 20 segundos, así que la orquesta tiene que interpretarlo bien para que resulte real y vivificante. Una analogía para mí sería una obra de teatro con un montón de educado bla-bla-bla sin sentido, personas hablando entre ellas durante un largo tiempo para llegar al final al punto nuclear después de una hora y media, o una obra en la que los personajes son realmente combustibles e intercambian sus puntos de vista en un muy breve espacio de tiempo. Así que Gluck y sus colaboradores eran muy modernos.

**[RR]** En el prefacio a *Alceste* se encuentra el famoso manifiesto sobre la reforma de la ópera de Gluck y Calzabigi. ¿En qué sentido era revolucionaria esta reforma?

**[IB]** Lo más importante es la influencia de Gluck en Wagner, pues transcribe las partituras y percibe con total claridad que es un compositor moderno y revolucionario, entre otras cosas en su concepto del tiempo. Como director, siento que este es el terreno en el que se encuentra uno de mis mayores retos de esta obra.

**[RR]** ¿Cuáles son las diferencias entre la versión vienesa de Calzabigi y la francesa de Roullet?

**[IB]** La versión francesa es más destilada y concentrada. La vienesa es famosa sobre todo por el manifiesto que publicaron Calzabigi y Gluck. Me parece que es una versión interesante por la coloratura. El papel de Alceste es probablemente para una cantante con una tesitura más alta y más coloratura que la francesa, es decir que están concebidas para distintos cantantes. Naturalmente, la versión francesa rinde homenaje a la cultura francesa, así que incluye más ballet –parte del cual nosotros no interpretamos–, pero sobre todo hay profundas diferencias vocales y el libreto está más condensado. Los papeles de Alceste y Admète adquieren más relevancia y las partes del coro son muy poderosas en la versión francesa. En la versión de Roullet, Gluck profundiza más en la relación entre el hombre y la mujer. La música de *Alceste* y *Admète* en el tercer acto es increíble, es mejor en esta versión, es más profunda.

«Lo más importante de su reforma musical es la influencia de Gluck en Wagner»

**[RR]** *Alceste* se estrenó en París en la culminación de la controversia entre Gluck y Piccini. ¿Fue un debate con ganadores y perdedores?

**[IB]** Históricamente, como es natural, solo hay un ganador que es Gluck. Pero creo que muchas sociedades tienen este tipo de desarrollos y nada es una carretera recta. Es probable que Gluck pensara que el éxito no había sido fácil aunque lo fuera en la sociedad parisina, pero sus sentimientos personales podían ser distintos. Por otra parte, su obra es de tal calidad, que es difícil saber si el público llega a percibirlo en toda su dimensión. Además, se trata de una controversia que encontramos en todos los tiempos entre aquellos que están más abiertos a lo nuevo y los que son más conservadores. Creo que cualquier sociedad, y en particular la gran sociedad del París de entonces, tenía a sus favoritos y la constelación que gira en torno a ellos, y cuando llegaba alguien nuevo no resultaría bienvenido con facilidad. **[FS/RZ]**



IVOR BOLTON © BEN WRIGHT

El director de orquesta británico Ivor Bolton está muy familiarizado con la música de Gluck. Su debut en el Festival de Salzburgo lo hizo con *Alceste*, y después de recorrer diversas producciones y teatros con títulos de este compositor, también puso en pie la *Iphigénie en Tauride* de Warlikowski en París. En la versión francesa de *Alceste*, que es la que se verá en el Teatro Real, le parece que Gluck consigue el destilado más brillante de la obra.

**[Revista del Real]** ¿A qué aspectos musicales de esta ópera debería prestar atención el espectador moderno?

**[Ivor Bolton]** Lo más destacable para mí es la inmediatez del planteamiento musical con respecto al texto. Esta es una de las cosas importantes a las que el propio Gluck prestó mucha atención en su manifiesto: ¿qué es antes, el texto o la música? Ello depende del propio nivel de conocimiento de la ópera de aquella época, pero si se compara con Mozart, el texto está mucho más condensado, hay menos repeticiones, y los diálogos y los intercambios ocurren en tiempo real, así que se aproxima más a una obra de teatro.

**[RR]** Luego el público debe concentrarse tanto en la música como en el texto.

**[IB]** Así es, pero espero que eso se haga con cualquier ópera ya que vamos a verla porque queremos encontrarnos con una situación dramática. Es posible que en los siglos XX y XXI, haya una reacción más filosófica ya que nosotros no le damos

el reto es distinto. Sin la anticipación de una escenografía, Alexander ya había avanzado mucho en la creación de un espacio mítico que, a su manera, representa una cosmovisión que no está pensada desde las diversas opciones de una escenografía, sino a partir de una instalación espacial que, con ímpetu y misterio, crea una esfera propia.

**[RR]** Para escribir *Lohengrin*, Wagner se inspiró en numerosas fuentes: desde las leyendas germánicas medievales y la del Santo Grial al ciclo artúrico, además de otros mitos helénicos y orientales. ¿Ha tenido todo esto en cuenta al concebir la puesta en escena?

**[LH]** Naturalmente, las numerosas fuentes de las que la imaginación de Wagner se alimentó, conforman un cuerno de la abundancia de conocimientos añadidos que ningún director debería ignorar. Pero, por otra parte, una puesta en escena no es un estudio filológico, y la investigación de las fuentes no puede sustituir al acceso directo que acerque al espectador la materia de una forma clara y sencilla. Claro que la lectura de Nietzsche y Schopenhauer nos ilustra sobre el mundo intelectual en el que Wagner desarrolló su visión. Una visión en la que la relación entre los dioses y los hombres no estaba establecida de forma firme, en la que los hombres luchaban contra los dioses, y los propios dioses, muy lejos de reinar en una lejana eternidad, contemplan su decadencia y, frente a su existencia amenazada, se vuelven con ansiedad hacia lo humano y lo temporal.

## «Lohengrin es la ópera de Wagner en la que el coro tiene una mayor presencia»

**[RR]** Como siempre en Wagner existen muy diversas interpretaciones de la figura de Lohengrin, el hijo de Parsifal, el caballero del Grial, quien, como algunos dicen, puede ser tanto un ser divino como humano..., ¿tal vez alguien sin identidad, o incluso un *alter ego* del artista incomprendido?

**[LH]** En una historia tan rica y centenaria sobre la recepción de *Lohengrin*, se plantea más bien la cuestión de cómo evitar aferrarse a una de las muchas posibles interpretaciones. Naturalmente, a un director de escena se le plantean todas estas cuestiones y, en el mejor de los casos, consigue que resuenen en su idea. Al mismo tiempo, la experiencia del espectador resulta siempre virgen, dado que debería vivir la representación como si fuera la primera vez que ve esta ópera, o por lo menos así lo espero. Solo si Lohengrin permanece ambiguo tanto en sus rasgos divinos como en los humanos, un misterio indescifrable, una prueba, tenemos una oportunidad de exponer la experiencia íntima del encuentro con él, con todos los sentimientos que ello conlleva. El desafío de la puesta en escena de esta como de casi todas las óperas de Wagner es siempre el que cobre sentido la música. El gran reto de los ensayos es establecer un juego inteligente, dejándose llevar por la música y evitando caer en las convenciones.

## Presentir la debilidad

**[RR]** Aunque la ópera se concentra mucho en el personaje de Lohengrin, Ortrud, la “mala”, la encarnación de un paganismo decadente, una especie de Lady Macbeth, juega un papel importante, también de contrapunto a la dulce Elsa.

**[LH]** Viniendo del teatro, para mí la regla siempre ha sido la de seguir aquello que ya nos enseñaron los ancestros de la tragedia griega: que, sobre el escenario, los acontecimientos siguen su propia dialéctica dramática y, en su seno, cada personaje defiende sus derechos. He visto algunas puestas en escena que, en la dirección de actores, se basan en el contraste entre la blanca e inocente Elsa y la oscura y perversa Ortrud. El que Elsa sea siempre tan pura e inocente como parece es cuestionable. Por el contrario, Ortrud seguro que tiene rasgos de una adepta de los rituales paganos hasta rozar la brujería. Pero, como tan a menudo en Wagner, es un personaje con rasgos humanos, que no se inventa la debilidad de los demás, sino que la presiente de modo intuitivo y se aprovecha de ella. Su puesta en cuestión de la legitimidad del juicio de Dios, su resistencia a aceptar la sustitución de un mundo de dioses arcaico por un nuevo monoteísmo, ¿acaso no encuentra un eco en el mundo actual, en el que tantos conflictos bélicos sitúan las convicciones religiosas en primer plano?

**[RR]** La prohibición es un núcleo de esta ópera. ¿Qué significa para usted?

**[LH]** La prohibición es un arquetipo que ya los niños conocen por los cuentos. Así como los cuentos surgen del inconsciente colectivo, como una forma de narración de los tiempos primigenios, la prohibición es la forma ancestral de la prueba y tiene un carácter iniciático. En la mitología cristiana, toda la historia de la humanidad reposa sobre la transgresión de una prohibición en el Jardín del Edén.

**[RR]** El cisne también es un símbolo que ha atravesado diversas culturas, desde los griegos, que lo veían como la encarnación del poeta, hasta otras en las que se le considera un símbolo de la luz, la armonía o la santidad.

**[LH]** La numerosa simbología con la que se ha identificado al cisne en las diversas culturas es, precisamente, la razón por la cual no se le puede representar en escena. Un cisne visto bajo una mirada espiritual puede hacernos sentir y ver más sobre esta multitud de significados que cualquier cisne de pega con plumas.

**[RR]** El coro también juega un papel significativo, al modo del coro en la tragedia griega, que comenta los acontecimientos y también actúa como juez.

**[LH]** *Lohengrin* es la ópera de Wagner en la que el coro tiene una mayor presencia. De ahí que se dé una extrema expansión en el arco sonoro entre la intimidad camerística y la masa, y el ímpetu coral y orquestal. Con frecuencia, el coro está incluso dividido, lo que sirve para incrementar las tensiones en el juego de sugerencias tanto dramática como musicalmente. A través del coro, la figura del emperador se prolonga a lo público. El coro tiene el papel principal secreto en esta obra. En él se articulan todas las esperanzas colectivas que se proyectan en la instancia superior que es Lohengrin, que al final se ven en parte frustradas, y por otra se ven obligadas a tomar una nueva orientación. **[RZ]**



LUKAS HEMLEB

Director musical	Hartmut Haenchen Walter Althammer (11, 19)
Director de escena	Lukas Hemleb
Escenógrafo	Alexander Polzin
Figurinista	Wojciech Dziejcz
Iluminador	Urs Schönebaum
Director del coro	Andrés Máspero
El rey Heinrich	Franz Hawlata Goran Juric*
Lohengrin	Christopher Ventriss Michael König*
Elsa	Catherine Naglestad Anne Schwanewilms*
Friedrich von Telramund	Thomas Johannes Mayer Tomas Tomasson*
Ortrud	Deborah Polaski Dolora Zajick*
El heraldo	Anders Larsson
Cuatro caballeros	Antonio Lozano, Gerardo López, Isaac Galán, Rodrigo Álvarez
Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real	
3, 6*, 7, 10, 11*, 13, 15*, 17, 19*, 20, 22*, 24, 27 de abril de 2014	
19.00 horas; domingos, 18.00 horas	

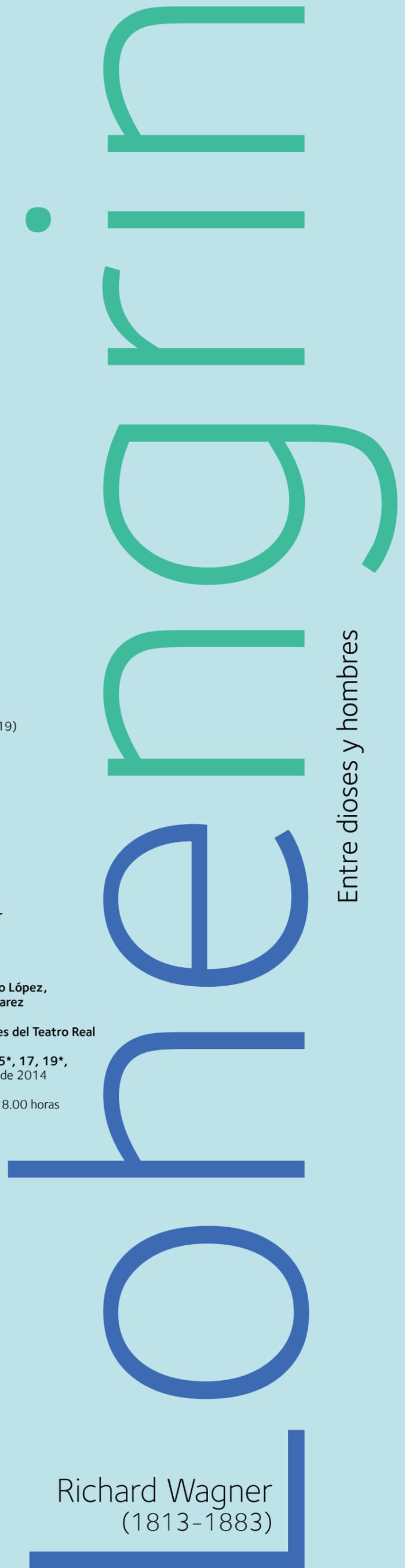
[Convocatoria]

## Enfoques Lohengrin

2 de Abril (19.30 horas)  
Sala Gayarre

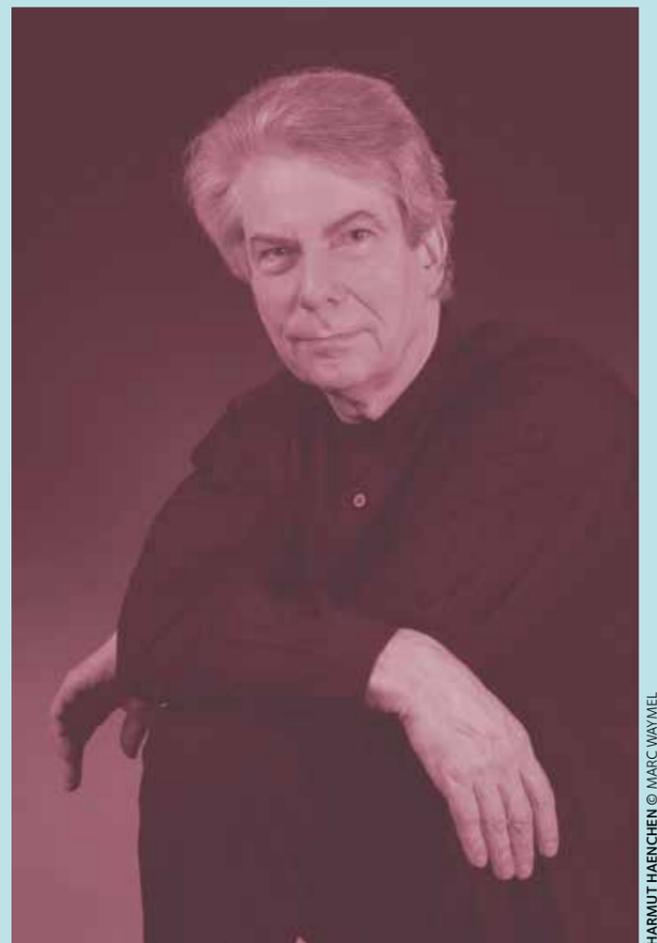
A propósito de la nueva producción de la ópera de Wagner, Hartmut Haenchen, director musical, Lukas Hemleb, director de escena, y el escenógrafo y escultor Alexander Polzin, hablarán de sus respectivos trabajos en esta nueva producción del Teatro Real. El coloquio concluirá con un concierto de cámara a cargo de miembros de la OSM. El acceso es libre hasta completar el aforo.

(Más información en [www.teatro-real.com](http://www.teatro-real.com))



Entre dioses y hombres

Richard Wagner  
(1813-1883)



HARMUT HAENCHEN © MARC WAYMEL

## Apuntes sobre Lohengrin

Con *Lohengrin* Wagner se situó en la cima de la creación poética, donde podía relacionar los mitos con la “vida real”. Para Wagner este es el material más triste de todas sus obras, que esbozó en la “estrechez y la miseria” de la casa de campo de Graupa, junto a Dresde.

Musicalmente, con la creación de los *leitmotive*, Wagner empieza a despegarse de las anteriores reminiscencias y los convierte en parte del drama. La orquestación comprende muchas innovaciones, que destacan por la amplia desintegración del sonido de los instrumentos de arco, como nunca antes nadie se había atrevido a llevar a cabo. Con estos medios caracteriza sobre todo al protagonista y su cometido en el mundo del Grial, que para Wagner encarna “la fuente del amor eterno”. Nuevo es asimismo el desplazamiento de temas importantes a capas medias y profundas mediante una instrumentación característica con nuevas combinaciones de color tímbricas, que puede imponerse frente a un acompañamiento alto.

De forma similar al protagonista de *El holandés errante*, para los marginados de la sociedad (en este caso Ortrud) encuentra música moderna especial, que llama la atención por su ausencia de relación tonal y destaca por una libertad métrica especial.

Dado que Wagner, en el momento del estreno, estaba en el exilio, ya que se había dictado una orden de detención por “rebelde”, se vio obligado a opinar por escrito sobre la pieza y todas las cuestiones interpretativas, lo que constituye la base de la representación para los intérpretes actuales. De gran importancia al respecto son las numerosas y extensas cartas, con bocetos de decorados e instrucciones de dirección, que envió a su amigo (y posteriormente suegro) Franz Liszt, quien se encargó del estreno en Weimar con muchas dificultades. De fecha posterior, son de gran importancia los dibujos de Felix Mottl para la representación que dirigió el propio Wagner en 1875 en Viena. Por el trabajo sobre *El Anillo* de 1876 sabemos que Wagner no consideraba que estas observaciones fueran simplemente instrucciones prácticas, sino que las veía como un componente de la partitura. Es decir, deseaba que se entendieran como un añadido imprescindible de estos cambios en la partitura. Se han perdido diferentes hechos básicos para la representación. Por ejemplo, la continua disminución de la dinámica en varias indicaciones sucesivas de *fortissimo* o *forte*. Wagner explica claramente esta tradición interpretativa tomada de Beethoven en su dedicatoria de la partitura de *Lohengrin* a Franz Liszt (1852). Esta interpretación resuelve muchos problemas de equilibrio entre los cantantes y la orquesta. Asimismo, el *portamento* expresamente fijado por Wagner desaparece por ignorancia evidente de la notación de representación de Wagner. Sin embargo, en las versiones de Richard Kraus y Herbert von Karajan y en las interpretaciones de cantantes como Lilly Lehman, Christa Ludwig y Peter Anders se aprecia todavía que hasta mediados del siglo XX se actúa de forma fiel a la partitura. <sup>®</sup>

[Hartmut Haenchen]



ALEXANDER POLZIN © JAVIER DEL REAL

## Una escultura escénica

Por encargo de Gerard Mortier, diseñé un espacio para la ópera *Lohengrin*, al tiempo que realizaba por primera vez una escultura que iba a servir como espacio escénico. Para el desarrollo de la producción de *Lohengrin*, Gerard Mortier estaba absolutamente decidido a partir del concepto visual, a diferencia del enfoque del teatro en el que tantas veces prima la visión del director de escena. Para ello, “vacíé” un bloque que se corresponde en su tamaño al volumen interior del escenario del Teatro Real. Con esta escultura escénica intenté crear lugares adecuados para cada uno de los acontecimientos que se desarrollan sobre la escena.

Para el equipo artístico lo esencial era encontrar el mayor número posible de signos arcaicos que ilustraran el rico mundo de símbolos de esta ópera de Wagner. Imágenes que dejan espacio suficientemente para que se pueda percibir al mismo tiempo las fuentes filosóficas y lo legendario de la historia.

Para las esculturas resulta de esencial importancia la impresión que puedan causar con la iluminación, así que estaba justificado trabajar desde el principio en estrecha colaboración con Urs Schönebaum, el diseñador de iluminación. En la ópera son de suma importancia un gran número de apariciones inmatriciales que nosotros intentamos localizar en un espacio de la escultura que atrapa la luz y la irradia. La realización de nuestros bocetos, de especial dificultad, la han llevado a cabo los departamentos técnicos y los talleres del Teatro. Nos parece de particular relevancia que la materialidad y la cerrazón del diseño de la escultura se percibieran también en su traslación al gran escenario. La ópera es el lugar privilegiado en la que, de ese modo, pueden confluír las artes más diversas. En ninguna otra forma artística pueden unirse todas las formas de expresión estética para que surja una obra de arte total. Resulta muy apasionante percibir este ideal wagneriano y trascender así los límites del ámbito especializado de trabajo para llegar a una creación en equipo. <sup>®</sup>

[Alexander Polzin]

# Junta de Protectores

**Presidente**  
**Alfredo Sáenz Abad**

**Vicepresidentes**  
**Isidro Fainé**  
*Presidente de "la Caixa"*

**Francisco González Rodríguez**  
*Presidente de la Fundación BBVA y de BBVA*

**Carlos López Blanco**  
*Director Global de Asuntos Públicos de Telefónica*

**Matías Rodríguez Inciarte**  
*Vicepresidente Segundo del Banco Santander*

**Vocales**  
**Salvador Alemany**  
*Presidente de Abertis Infraestructuras*

**Julio Ariza Irigoyen**  
*Presidente del Grupo Intereconomía*

**Juan Arrizabalaga**  
*Consejero Delegado de Altadis*

**Santiago Bergareche Busquet**  
*Co-Presidente de Cepsa*

**Pierre Bergé**  
*Presidente de Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent*

**Antonio Brufau**  
*Presidente de Fundación Repsol*

**Demetrio Carceller Arce**  
*Presidente de Fundación Damm*

**Mauricio Casals**  
*Presidente de La Razón*

**Ovidio Egido**  
*Director General de MasterCard España*

**Juan Fábregas**  
*Director General en España y Portugal de Crédit Agricole CIB*

**Arturo Fernández**  
*Presidente de Grupo Arturo Cantoblanco*

**Antonio Fernández-Galiano Campos**  
*Presidente Ejecutivo de Unidad Editorial*

**Miguel Ángel Furonés Ferre**  
*Presidente de Publicis*

**Salvador Gabarró**  
*Presidente de Gas Natural Fenosa*

**Luis Gallego Martín**  
*Presidente de IBERIA*

**Antonio García Ferrer**  
*Vicepresidente Ejecutivo de Fundación ACS*

**Inmaculada García Martínez**  
*Presidenta de Loterías y Apuestas del Estado*

**Ignacio Garralda Ruiz de Velasco**  
*Presidente de Mutua Madrileña*

**Julio Gómez-Pomar Rodríguez**  
*Presidente de Renfe*

**Carlos González Bosch**  
*Presidente de Cofares*

**Leopoldo González-Echenique**  
*Presidente de la Corporación RTVE*

**Bosco González del Valle Chávarri**  
*Presidente de EDT Eventos*

**Helena Herrero**  
*Presidente de Hewlett-Packard Española, S.L.*

**Philippe Huertas**  
*Director General de Breguet para España*

**Enrique V. Iglesias**  
*Secretario General Iberoamericano*

**José Joly**  
*Presidente de Grupo Joly*

**Alejandro de la Joya**  
*Consejero Delegado de Ferrovial Agromán*

**Antonio Llardén**  
*Presidente de Enagás*

**Enrique Loewe**  
*Presidente de Honor de Fundación Loewe*

**Manuel López Cachero**  
*Presidente de la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid*

**Julían López Nieto**  
*Presidente del Grupo Redislogar*

**Soledad Luca de Tena**  
*Viceministra de ABC*

**Fermin Lucas**  
*Director General de Ifema*

**Marta Martínez Alonso**  
*Presidenta de IBM España, Portugal, Grecia e Israel*

**Carlos Mas Ivars**  
*Presidente de PricewaterhouseCoopers España*

**Antonio Miguel Méndez Pozo**  
*Presidente de Grupo de Comunicación Promecal*

**Javier Monzón**  
*Presidente de Indra*

**Vicente Moreno**  
*Presidente y Consejero Delegado de Accenture*

**Javier Pascual del Olmo**  
*Presidente de Ediciones Condé Nast*

**Pedro Pérez-Llorca Zamora**  
*Socio Director de Pérez-Llorca*

**Ignacio Polanco**  
*Presidente de Honor de PRISA*

**Rosalía Portela**  
*Consejera Delegada de ONO*

**Borja Prado Eulate**  
*Presidente de Endesa*

**Jesús Quintanal**  
*Presidente del Consejo de Administración de AEGON España*

**Marcos de Quinto**  
*Presidente de Coca-Cola España y Portugal*

**Ignacio Rodríguez Añino**  
*Director M&G Investments España*

**Fernando Ruiz**  
*Presidente de Deloitte España*

**José Antonio Sánchez Domínguez**  
*Director General de Radio Televisión Madrid*

**Enrique Sánchez Sánchez**  
*Presidente de Adecco España*

**John M. Scott**  
*Presidente de KPMG en España*

**Martín Sellés Fort**  
*Presidente y Consejero Delegado de Janssen-Cilag*

**Alfonso Serrano-Suñer y de Hoyos**  
*Presidente de Management Solutions*

**Ángel Simón Grimaldos**  
*Presidente Ejecutivo de Agbar*

**Daniel Terras**  
*Director General de JTI Iberia*

**Domingo Ureña Raso**  
*Presidente de Airbus Group*

**José Manuel Vargas Gómez**  
*Director General-Presidente de AENA*

**Paolo Vasile**  
*Consejero Delegado de Mediaset España*

**Jaime Velázquez**  
*Socio Director de Clifford Chance en España*

**Juan-Miguel Villar Mir**  
*Presidente de OHL*

**Antonio J. Zoido**  
*Presidente de Bolsas y Mercados Españoles*

**Secretaria**  
**Marisa Vázquez-Shelly**  
*Directora de Relaciones Institucionales y Patrocinio del Teatro Real*

## Mecenas

patrocinio@teatro-real.com



Fundación **BBVA**



## Patrocinadores



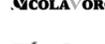
## Colaboradores



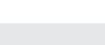
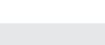
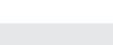
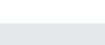
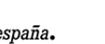
Pérez-Llorca



## Benefactores



## Grupos de comunicación



# Junta de Amigos del Teatro Real

**Presidente**  
**Alfonso Cortina**

**Vicepresidente**  
**Jesús Caínzos**

**Miembros**  
**Claudio Aguirre**  
**Modesto Álvarez**  
**Rafael Ansón**  
**Pierre Bergé**

**Dominic Brisby**  
**Antonio Chávarri**

**Matías Cortés**  
**Pilar Doval**  
**Isabel Estapé**  
**Fernando Fernández Tapias**  
**Iñaki Gabilondo**  
**María Guerrero**  
**José Lladó Fernández-Urrutia**  
**Ernesto Mata**  
**José María Mohedano Fuertes**

**Elena Ochoa, Lady Foster**  
**Julia Oetker**  
**Paloma del Portillo**

**Helena Revoredo**  
**Alfredo Sáenz Abad**  
**Alejandro Sanz**  
**José Manuel Serrano-Alberca**  
**Pilar Solís Martínez-Campos, marquesa de Marañón**  
**Blanca Suelves, duquesa del Albuquerque**

**Antonio Trueba Bustamante**  
**Eduardo Zaplana**

**Secretaria**  
**Marisa Vázquez-Shelly**

juntadeamigos@teatro-real.com

# Consejo Asesor

**Presidente**  
**Mario Vargas Llosa**

**Miembros**  
**Rafael Argullol**  
**Pierre Bergé**  
**Nuria Espert**  
**Iñaki Gabilondo**  
**Carmen Giménez**  
**Javier Gomá**  
**José Luis Gómez**  
**Manuel Gutiérrez Aragón**

**Carmen Iglesias**  
**Montserrat Iglesias**  
**Arnoldo Liberman Stilman**  
**Miguel Muñiz de las Cuevas**  
**Antonio Muñoz Molina**  
**Rafael Pardo Avellaneda**  
**Mercedes Rico**  
**Amelia Valcárcel**

**Secretaria**  
**Marisa Vázquez-Shelly**

# Amigos del Real

Felipe de Acevedo  
Lola Aguado  
Isabel Algarra Martínez  
María Pilar Álvarez Lammers  
Poli Álvarez Matilla  
Plácido Arango Arias  
Manuel Arias de la Cruz  
Fernando Balldellou Solano  
Pilar Ballestín Campa  
Rafael Bañares Cañizares  
Clara Bañeros de la Fuente  
Eugenio Bargueño Gómez  
Ana Barrio  
Estela Benavides  
José María Benito Sanz  
María del Carmen Bermúdez Muñoz  
Roberto Blanco García de Mateo  
María Bonetti de Cossarina  
Simon Broadhead  
Daniel de Busturia Jimeno  
Ángel Cano Plaza  
Isabel Carvajal Urquijo  
María Francisca Castellero García  
Mercedes Castro Lomas  
Yago Castro Rial Franco  
Manuel Cavestani

Certimab Control S.L.  
Javier Chávarri Zapatero  
Nieves Chillón Sánchez  
María Conde  
Elena Cortés Gómez  
Federico de la Cruz Bertolo  
Julio de la Cruz Rojas  
Javier Domínguez García  
Felicidad Echevarría Arroyo  
Alberto de Elzaburu  
Cruz Entrecanales Azcárate  
Teresa Entrecanales Azcárate  
Javier Enjorlas  
Entelgy  
Concepción Escolano Belló  
María Antonia Fernández  
Isabel Fernández de Córdoba  
Luis Fernández Patiño  
José Luis Fernández Pérez  
M<sup>a</sup> Pilar Fisac Martín  
Francisco Javier Gala Lupiani  
Germán Galindo Moya  
Belén García Álvarez-Valle  
José Manuel García López  
José García Valdivieso  
María de la O Garijo Salazar

Luis Gil Palacios  
Rosa Gil Sotres  
José Gilar Martínez  
Montois Godelieve  
Florentino Gracia Utrillas  
Ray Green  
Carmen Hernáez  
Margarete Heusel Scherbacher  
Rafael Iruzubieta Fernández  
María Teresa Iza Echave  
Sabine Kieselack  
James Land  
Juan Carlos Ledesma González  
Libería Jurídica Lex Nova  
Beryl Lie Mora  
Cristóbal López Cañas  
Menchu López Ibinaga  
Juan J. López Ibor Aliño  
Antonio Lorente del Prisco  
Eduardo Alberto Macías García  
Antonio Manada del Campo  
Benito Martín Ortega  
Juan Antonio Martín Riaza  
María Isabel Martín Tovar  
Rosalia Martínez Pérez  
Pelayo de Merlo Martínez

Jesús Millán Núñez-Cortés  
Juan Mora Díaz  
Remedios Morales Gutiérrez  
Teresa Moreno Castillo  
Juan Manuel Moreno Olmedilla  
María Victoria Muela Pérez  
Ángel Muñoz Mesto  
María Cruz Muñoz Olmedo  
Ana Obradors de la Cruz  
Gerd P. Paukner  
T. Paype  
Rosa Paz  
Adolfo Pérez Mejías  
Jesús Pérez Pareja  
Hortensia Pérez Quer  
Mercedes Pérez Sampedro  
Edite Perkons  
Ana Pobes  
José María Portilla González  
Rafael Prados García  
Isabel Puebla  
Reyes Puebla Caballero  
Gonzalo Puebla Gil  
Carlos Ramírez Reguera  
María del Carmen Requejo  
Fernando Rodríguez

Irene Rodríguez Picón  
Celia Román  
Daniel Romero-Abreu Kaup  
María Teresa Romero Rodríguez  
Rafael de Rueda Escardó  
Ricardo Sadi Urban  
Felipe Salanova García Mouriño  
Rosa Salanova García Mouriño  
Ángel Salgueiro Benito  
Luis Miguel Salinas Cámara  
Rosario Salvachúa Algar  
María Isabel Sánchez  
Fernando Sánchez  
Marta Sánchez Heras  
Manuela Sánchez Ventaja  
Carmen Sánchez Yebra  
Mariano Sánchez Yebra  
Ana María Sancho Abril  
Juan Manuel Santomé Urbano  
Teresa Sappey  
Paul Saurel  
Ángel Seco Rodríguez  
Angelita Serrano  
Francisco Serrano Fandos  
Asunción Silván Pobles  
Ada Suardiáez Espejo

Enrique Torres Arranz  
José Luis Varea Perdiguier  
Armando del Valle Hernández  
Soledad Varela Ortega  
Julita Varela Pedroche  
Ricardo Sadi Urban  
Jorge Vergas García  
Iñigo de Vicente Mingarro  
Marta Vidal Sánchez  
Francisco Vighi Arroyo  
María Villa de la Torre  
Miguel Yebra Sánchez  
M<sup>a</sup> Rosa Zea Mendoza  
Rita Zeindler Muller  
A.B.R.  
M.C.P.  
M.C.C.S.  
M. Fdez. de B.  
A.G. de P.G.  
S.L.T.  
E.M.V.  
M.J.D.M.  
C.R.M.  
J.J.S.F.  
C.D.V.P.

Hazte Amigo: amigosdelreal@teatro-real.com



## Taquillas

De lunes a sábado (excepto festivos) de 10.00 a 20.00 horas.  
Domingos y festivos 2 horas antes de la representación.  
Se admite el pago en efectivo y con tarjeta de crédito o débito.

## Venta telefónica

902 24 48 48. De lunes a sábados (excepto festivos), de 10.00 a 13.30 horas y de 17.30 a 20.00 horas

## Internet

www.teatro-real.com  
Si desea recibir las localidades en su domicilio, puede solicitarlo en el 902 24 48 48 (consultar costes según envío).

## Metro

Ópera (L2, L5 y LR)  
Santo Domingo (L2)  
Callao (L3 y L5)  
Sol (L1, L2 y L3)

## Autobuses

25, 26, 31, 32, 35, 36,  
39, 41, 44, 46, 50, 51,  
52, 53, 62, 65, 74, 75,  
133, 138, 146, 147, 148,  
150, C1, C2, M1, M2

# Proyecto pedagógico



© ALEJANDRO ALARCO

## Sheherezade

En marzo, la protagonista de *Las mil y una noches* volverá a cautivar al público del Real con sus evocadoras y exóticas historias que se desarrollan en el no tan lejano Oriente.

¿Quién no ha oído hablar de Sheherezade? Sus cuentos sobre mágicos lugares e increíbles historias no sólo atraparon al sultán que la tenía encerrada, sino también, en su momento, al compositor ruso Nikolái Rimski-Kórsakov (1844-1908). Este, con gran maestría, trasladó el hechizo que transmitía la mítica narradora al lenguaje musical, y creó una suite sinfónica que se encuentra entre las obras más famosas de su repertorio. Con una deslumbrante y colorida orquestación, el compositor manifiesta así la fascinación que el mundo oriental ejercía sobre la Rusia imperial.

Los personajes de la historia se ven representados por el *leitmotiv* que reflejan la personalidad de cada uno: el sultán de carácter dominante que aparece al principio de la obra; el solo de violín que evoca la delicadeza e inteligencia de Sheherezade, el mar y el barco de Zimbad que irrumpen en el *Allegro*, y el festivo final cuando el joven príncipe y la princesa se encuentran en el festival en Bagdad.

[Vicente Alberola]

Música: **Nicolái Rimski-Kórsakov**  
Dirección musical: **Vicente Alberola**  
Presentación: **Enrique Viana**  
Orquesta Titular del Teatro Real

8 y 9 de marzo (12.00 h.)

## Sueños y pesadillas de Wagner

La música de Richard Wagner será la guinda que cierre los espectáculos del Proyecto pedagógico de la presente temporada en abril. Con guión de Patrick Hahn, dramaturgo de la Ópera de Stuttgart, emprenderemos un viaje por las viejas leyendas germánicas que formaron las óperas del compositor alemán.

Wagner crea adicción. No hay nadie que pueda resistirse al efecto embriagador de su música. Incluso raperos cargados de cadenas adoptan su sonido y los compositores de Hollywood le imitan con afición. Sin embargo, hay por lo menos tres cosas en sus óperas que podrían contribuir a espantar de por vida al principiante: sus obras, además de requerir unas buenas posaderas, necesitan de una disposición interior para entregarse a su épico *tempo* narrativo; su potencia sonora le convirtió en el prototipo del “redundante alemán”, que en muchas partes puede producir reacciones alérgicas; y sus temas, compilados a partir de diversas religiones, leyendas y mitos, nos sitúan frente a indescifrables enigmas, incluso para los fans de lo fantástico.

Si se va al fondo de sus obras, si se las mira al corazón, encontraremos seres humanos que buscan su propia identidad, sus orígenes o su familia. A menudo se trata de héroes anhelantes que no han conocido a su padre -como el propio Wagner- o de jóvenes en busca del “gran amor”, pero todos desean alcanzar la redención, aunque ello implique la autodestrucción. Quizá por esto, podremos entender qué tienen las obras de Wagner siguen estando de actualidad cien años después de su creación.

*Sueños y pesadillas de Wagner* aborda estos temas en una espectáculo de apenas una hora, que se desarrolla en una noche de insomnio, en el dormitorio de Richard, a la que acuden los héroes del compositor para hablar con él. Parsifal, Lohengrin, Tannhäuser y Siegfried, Senta y Kundry, Brünnhilde e Isolde se sucederán en esta obra compuesta por Tobias Schwencke, quien, gracias a la música de cámara y a una guitarra eléctrica que proporciona cierto aire de rock, desnuda las partituras de Wagner de su redundancia y permite, con las voces líricas de la soprano Astrid Kessler y el tenor Tom Randle descubrir nuevas delicadezas y colores en su música.

Sólo cuando amanece y los monstruos de la noche se desvanecen, Wagner encontrará, por fin, el sosiego. ¿Serían estos los sueños que no le dejaban dormir, los que le hicieron escribir a su mujer en su diario “R. ha vuelto a pasar una mala noche”?

[Patrick Hahn]

Guión: **Patrick Hahn**  
Dirección musical: **Till Drömann**  
Arreglos y selección musical: **Tobias Schwencke**  
Tenor: **Tom Randle**  
Soprano: **Astrid Kessler**  
Orquesta Titular del Teatro Real

5, 6 y 13 de abril (11.00 y 13.00 h.)



## Nueva Temporada

2014-2015

Aunque aún faltan espectáculos por estrenar de la presente temporada, ya estamos trabajando en la siguiente, la 2014/2015. Espectáculos nuevos, reposiciones de obras de gran éxito y, por supuesto, los talleres musicales, son los pilares de nuestra próxima programación que esperamos os guste.

La Sala principal abrirá sus puertas para inaugurar la nueva temporada pedagógica con *Pedro y el lobo*, un cuento musical muy popular que vuelve al Teatro Real de la mano de la compañía Etcétera, después de una exitosa gira por toda España. Un poco más tarde, en octubre, nos costará quedarnos quietos en la butaca porque volveremos a descubrir el baile de la mano de la Compañía Antonio Gades con su *Movimientos: la danza de la punta al tacón*. Junto a estos dos espectáculos, el escenario acogerá en febrero al gran maestro Salieri y a *El hombre que se llamaba Amadé*, quienes nos hablarán de su amistad y nos presentarán melodías que seguramente conoceremos todos. Por último, el broche final lo pondrá, como no podría ser de otro modo, una nueva ópera escrita específicamente para niños de la mano del compositor Frank Nuyts y la escritora Rosa Montero.

El viaje por el Teatro llegará también a la Sala Gayarre, no sólo con los talleres musicales de Fernando Palacios que pasan a llamarse *¡Todos a la Gayarre!* y que suman una función más los sábados, sino también con *Los cuentos en el tren: El soldadito de plomo*, una producción en la que los niños podrán seguir muy de cerca este cuento de Hans Christian Andersen antes de comenzar sus vacaciones de Navidad. Luego, en enero, cuando estemos metidos de lleno en el invierno y todo esté oscuro, presentaremos *Omelette*, un espectáculo de sombras y música para niños con mucha imaginación.

Por último, en la temporada 2014/2015 abriremos las puertas de la sala de Orquesta, con *Los nocturnos de Chopin*, un concierto de piano en el que los jóvenes, mientras gozan de las vistas de la ciudad, disfrutarán de una experiencia musical única con las composiciones que el autor polaco escribió para escuchar la noche.

Bienvenidos a una temporada pensada para que disfruten los más jóvenes (y, por supuesto, los que lo son un poco menos).

[Simon Bauwens]

AMIGO—AMIGO DE HONOR—  
AMIGO BENEFactor—AMIGO CORPORATIVO

## AMIGOS DEL MUSEO THYSSEN- BORNEMISZA

MUSEO  
THYSSEN-  
BORNEMISZA

Paseo del Prado, 8  
28014 Madrid  
T. +34 914 294 310



Formar parte de los Amigos del Museo Thyssen-Bornemisza significa recibir múltiples beneficios: con su adhesión sentirá el orgullo de contribuir a la conservación de una excepcional colección artística; se convertirá en portavoz privilegiado de la actividad del Museo y se integrará en un colectivo de personas e instituciones con especial curiosidad e interés por el mundo de la cultura.

Ser Amigo del Museo le permitirá estar puntualmente informado de nuestras actividades, participar en ellas con descuentos y beneficios exclusivos y obtener ventajas fiscales. Elija la categoría más acorde a sus intereses y entre en el Museo como en su propia casa. Su generosidad asegura la vitalidad de la Institución en el futuro.

www.museothyssen.org  
tarjeta.amiga@museothyssen.org

Fotografía: Alberto Schommer

NUEVO RANGE ROVER SPORT  
DE 0 A 4.300 METROS  
SIN TURBULENCIAS

landrover.es



ABOVE AND BEYOND



El nuevo Range Rover Sport ofrece una combinación de agilidad y prestaciones fuera de lo común. Su excepcional dinámica y refinamiento en cualquier terreno traslada la experiencia de conducción a otro nivel.

## Deysa

Sinesio Delgado, 32  
Tfno. 91 323 23 97

Capitán Haya, 35  
Tfno. 91 556 48 08

[www.deysalandrover.com](http://www.deysalandrover.com)



Gama Range Rover Sport. Consumo Combinado (l/100km): desde 7,3 hasta 12,8. Emisiones CO<sub>2</sub> (g/km) desde 194 a 298.