

Capriccio

Richard Strauss (1864-1949)



CAPRICCIO

Richard Strauss (1864-1949)

KONVERSATIONSTÜCK FÜR MUSIK EN UN ACTO. MÚSICA DE RICHARD STRAUSS (1864-1949). LIBRETO DE RICHARD STRAUSS Y CLEMENS KRAUSS, BASADO EN LA IDEA ORIGINAL DE STEFAN ZWEIG. ESTRENADA EN LA STAATSOPER DE MÚNICH EL 28 DE OCTUBRE DE 1942.

ESTRENO EN EL TEATRO REAL. PRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL, EN COPRODUCCIÓN CON LA OPERNHAUS DE ZÚRICH Y LA GÖTEBORG OPERA.

Director musical: **Asher Fisch**

Director de escena: **Christof Loy**

Escenógrafo: **Raimund Orfeo Voigt**

Figurinista: **Klaus Bruns**

Dramaturgo: **Thomas Jonigk**

Iluminador: **Franck Evin**

Coreógrafo: **Andreas Heise**

La Condesa Madeleine: **Malin Byström**

El Conde: **Josef Wagner**

Flamand: **Norman Reinhardt**

Olivier: **Andrè Schuen**

La Roche: **Christof Fischesser**

Clairon: **Anna Stephany**

Monsieur Taupe: **John Graham-Hall**

Dos cantantes italianos: **Leonor Bonilla / Juan José de León**

El mayordomo: **Torben Jürgens**

Criados: **Juan Antonio Sanabria / Tomeu Bibiloni / Pablo García López**

Carles Pachón / Sebastià Peris / Gerardo López / Manuel de Diego

Orquesta titular del Teatro Real

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

20.00 h; domingos, 18.00 h

Salida a la venta 25 de marzo de 2019

ARGUMENTO

Capriccio

La acción de la obra se sitúa en un casti-
llo cercano a París, alrededor de 1775, en la eta-
pa francesa del compositor bohemio Christoph
Willibald Gluck.

Acto único

Se hacen los preparativos para celebrar el
cumpleaños de la condesa Madeleine, que ha
entrado recientemente en la viudez. Olivier, un
poeta, y Flamand, un compositor, escuchan el
ensayo de un sexteto ocasionalmente compues-
to por este último para la ocasión. Ajeno a la mú-
sica, dormita el director de escena La Roche.

Mientras charlan, poeta y músico descu-
bren que ambos están enamorados de la joven y
hermosa condesa, y se preguntan qué le satisfará
más, si la poesía de uno o las notas musicales del
otro. Se trata de la eterna e insoluble cuestión
de qué es más importante en una composición
cantada, si el texto o la música. Deciden que sea
la condesa quien decida la supremacía.

La Roche se despierta por completo e in-
terviene en la conversación. Ninguna de esas dos
artes es la verdaderamente importante, sino es
mucho más decisiva, según su opinión, la de la
puesta en escena. Es el espectáculo el encargado



de poner en pie, de reflejar exactamente esas dos artes, porque sin él son letra muerta. Y ello ha de tener lugar por medio de grandes intérpretes como la actriz Clairon, que está por llegar al castillo y que es bien conocida por Olivier, ya que han sido amantes. Ella, precisamente, y en compañía del conde hermano de Madeleine, van a recitar un drama escrito por Olivier. Los dos artistas y el regista se van para inspeccionar cómo van los ensayos de la obra.

Hacen su entrada el conde y la condesa discutiendo sobre los méritos propios de poesía y música. Para el conde, el texto poético es siempre superior a las notas que lo sustentan, en razón de su interés por Clairon, mientras que la condesa parece inclinarse por la superioridad del pentagrama, aunque Madeleine se siente en realidad igualmente atraída por los dos cortejadores, Olivier y Flamand. El conde se pregunta a cuál de los dos elegirá. Si el conde, además, es partidario de multiplicar las aventuras amorosas, la hermana se decanta por una relación seria y duradera.

Reunido todo el grupo, reciben a Clairon, la cual, junto al conde, ensaya una de las escenas de la obra. Esta se concluye con la exposición por parte de conde de un intenso y expresivo soneto, que despierta el entusiasmo y las alabanzas de La Roche.

Madeleine se queda a solas con Olivier y Flamand. Olivier observa que el soneto fue dedicado a la persona errónea y se lo recita a la condesa para quien había sido escrito. Flamand

no quiere quedarse atrás y se marcha decidido a poner música a ese texto.

Aprovechando que se encuentran a solas, Olivier confiesa a Madeleine su amor. Pero el coloquio es roto por el regreso de Flamand con las notas musicales ya compuestas. Entre poeta y compositor se establece una discusión acerca de los derechos de uno u otro sobre ese soneto. La condesa pone fin al dilema: es ella ahora su dueña.

Al reclamar La Roche la presencia de Olivier, Flamand le declara el amor a Madeleine, rogándole que tome partido a favor del texto o la música, Olivier o Flamand, en suma. La respuesta, promete Madeleine, la dará mañana a las once. Mientras escucha las voces que vienen desde el lugar donde se realiza el ensayo, la condesa reflexiona; luego ordena a la servidumbre que se sirva un refrigerio.

Una vez acabado el ensayo, los dos hermanos, conde y condesa, comentan la situación en que se hallan sus respectivas relaciones sentimentales.

Mientras disfrutan de los refrescos, la Roche ofrece la actuación de una bailarina. Olivier y Flamand retoman su discusión sobre el arte, logrando que todos finalmente intervengan en el debate. La Roche presenta ahora a una pareja de cantantes italianos que interpretan un dúo amoroso. Luego explica el espectáculo que ha preparado para celebrar el cumpleaños de la anfitriona que lleva en sus dos partes los pomposos títulos de “El nacimiento de Palas Atenea” y “La caída de Cartago”.

Hay una burla encubierta a esta proposición teatral, aunque por parte de los cantantes su único cuidado es que no se les abone la actuación. La Roche hace una ardiente y larga defensa de su concepto sobre el teatro: desea que el drama sea un vehículo para que los seres humanos expresen sus inquietudes a través de personajes de carne y hueso, y no fantoches sin vida y contenido. Y acaba pidiendo a Olivier y Flamand que escriban obras nuevas que den cuenta exacta del momento en que están viviendo.

Todos se quedan un tanto conmovidos por el ferviente discurso de La Roche; poeta y música

deciden seguir su consejo y escribir una obra. El conde sugiere que esa obra narre los acontecimientos que se están desarrollando en el castillo. Propuesta que es acogida con entusiasmo.

La sala queda desierta hasta que entran varios miembros de la servidumbre comentando lo que está ocurriendo con los señores, hasta que el mayordomo los hace callar.

El apuntador de la obra, el señor Taupe, que se había dormido durante el ensayo, se presenta ante el mayordomo como la parte más importante de una representación, ya que sin su trabajo el espectáculo no puede ir adelante.





Reaparece Madeleine en el salón iluminado por la algo débil pero mágica luz de la luna. El mayordomo le transmite dos mensajes. Uno, que el conde no estará esa noche presente en la cena; otro, que Olivier se presentará al día siguiente a las once para saber su opinión de como habrá de finalizarse la obra. La condesa comprende que los dos hombres que la cortejan se hallan intrínsecamente unidos en una artística labor común, los dos están destinados a una colaboración que no puede separarse ni individualizarse.

Canta unos fragmentos del bello soneto. ¿A cuál de los dos hombres ama?, se pregunta.

Tras unos breves instantes de reflexión, se da cuenta ante el espejo que es incapaz de tomar una decisión. El mayordomo la saca de sus pensamientos avisándola simplemente que la cena está servida.

“UNA EXQUISITEZ PARA SIBARITAS DE LA CULTURA”, *EPPURE... CAPRICCIO*, DE RICHARD STRAUSS

Germán Gan Quesada

Testamento, por partida doble, de una trayectoria vital y sonora: así podríamos calificar *Capriccio* (op. 85), la última contribución operística completada por Richard Strauss y clausura de cerca de cinco décadas de dedicación al drama musical, iniciadas en 1894 con *Guntram*. Cerraba con ella, a juicio de la historiografía musical, una postrera madurez que aún había

de dar paso a un fructífero epílogo cifrado, por ejemplo, en obras como las *Metamorphosen* para orquesta de cuerda (1945) y los emotivamente crepusculares *Vier letzte Lieder*, estrenados ya de manera póstuma en mayo de 1950; y, al mismo tiempo, *Capriccio* venía a concluir el ciclo abierto en 1924 por *Intermezzo* con una ópera (“pieza de conversación musical” [“Konversationsstück



für Musik”], para ser fieles a su subtítulo) que, por su extensión y propósito iniciales, se concibió en primer momento como continuación de los logros de títulos poco anteriores como *Daphne* y *Friedenstag*, dados a conocer en 1938.

No obstante, *Capriccio* ha de ser considerada mucho más que una simple nota a pie de página de una ya amplia producción operística, un disculpable *péché de vieillesse* o, contradiciendo la afirmación del propio compositor, una artificiosa “exquisitez para sibaritas de la cultura”. Se trata, bien al contrario, de un proyecto largamente acariciado y elaborado con precisión maestra en términos sonoros, textuales, argumentales y estéticos y, merced a la diseminación de citas de músicas propias —óperas, poemas sinfónicos, *lieder*- y ajenas, ajustadas a la acción y al libreto, un acabado compendio de guiños al conocedor del repertorio histórico y del catálogo del propio Strauss; un hecho que, con motivo del estreno de la ópera en Munich el 28 de octubre de 1942 (bajo las direcciones musical y escénica de Clemens Krauss y Rudolf Hartmann, y con cantantes como Viorica Ursuleac (Condesa) y Hans Hotter (Olivier) en el reparto) subrayó convenientemente la crítica.

En plena coincidencia temporal con las labores de orquestación de su ópera *Die Liebe der Danae*, el compositor muniqués afrontó la escritura efectiva de *Capriccio* entre julio de 1940 y agosto de 1941, aunque su título y subtítulo definitivos solo se concretaron en el verano de 1942; la edición por Günter Brosche en 1997 de la correspondencia cruzada entre Strauss y Clemens

Krauss, director de orquesta y coautor del libreto de la ópera, rematado en enero de 1941, refleja vivamente la complicidad entre ambos artistas desde el otoño de 1939 y tras quedar relegada la posibilidad de una nueva colaboración entre el compositor y Josef Gregor. Krauss y Strauss retomaban, de hecho, un núcleo argumental sobre el que Stefan Zweig había reclamado la atención del compositor en 1933, la breve comedia en un acto de Giovanni Battista Casti *Prima la musica e poi la parole*, ya puesto en música por Antonio Salieri en 1786.

Ya en esta elección preliminar se determina una de las claves de *Capriccio*: de una parte, al situarse la acción explícitamente en un salón aristocrático francés rococó alrededor de 1775 —es decir, en el momento prerrevolucionario—, la querencia barroca del compositor, quien ya había dado sobrados ejemplos de ella, por medio de las figuras de Molière y Lully en la *suite Le bourgeois gentilhomme*, estrenada en su versión definitiva en diciembre de 1918, en la presencia de la ópera italiana barroca y del repertorio isabelino para virginal de *Die schweigsame Frau* (1935) o en el proyecto, finalmente desechado, de un ballet sobre la figura de la bailarina de la Ópera de París María Camargo, activa entre 1726 y 1751.

Diversas citas de músicas de François Couperin y Jean-Philippe Rameau —una “aria italiana” pensada para *Les Indes Galantes*- en la segunda escena, así como referencias a la labor de Christoph Willibald Gluck como renovador del concepto dramático musical, plasmadas en alusiones a la obertura de su *Ifigenia*





en *Áulide* y a obras de su oponente en los gustos parisinos del inicio del último cuarto del siglo XVIII, Niccolò Piccinni, perfilan este ambiente dieciochesco y, por mucho que acepten su carácter “correcto, ridículo y encantador” (Verlaine), sirven al verdadero objetivo de *Capriccio*: la reflexión sobre tan antiguo debate como el de la primacía estética de la dimensión sonora (“prima la musica”) o del aspecto textual (“poi le parole”) en la música vocal, como concreción de una aún más profunda dimensión jerárquica respecto al valor formal y expresivo de música y poesía.

Si ya se había puesto de manifiesto la discrepancia casi irreconciliable de pareceres en este asunto a comienzos del siglo XVII –y la polémica entre Giovanni Maria Artusi y Claudio Monteverdi a propósito del madrigal polifónico sería muestra de ello–, en la centuria posterior las sensibilidades contrapuestas se agudizaron, singularmente en el ámbito de la música escénica, tal y como recogen ensayos como *Il teatro alla moda* (1720), de Benedetto Marcello, o el *Saggio sopra l'opera in musica* (1755), de Francesco Algarotti. Y fue precisamente en los ambientes intelectuales franceses de mediados de siglo

donde la oposición argumental adquirió matices de auténtica confrontación nacional: en torno a 1752, la conocida *Querelle des bouffons* alineó contra las posturas conservadoras y nacionales encarnadas en Rameau a la elite enciclopedista, que en su reivindicación de la frescura, simplicidad y vigor expresivo de la ópera italiana, plantearía una enmienda a la totalidad de la música escénica gala (Johann Melchior Grimm, *Lettre sur Omphale*, 1752), restringiría las posibilidades musicales del idioma francés (Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, 1753) e, incluso, llevaría la disputa al campo político (Jean Le Rond d'Alembert, *De la liberté de la musique*, 1759).

En un acto único distribuido en trece escenas –doce, si atendemos a la falta expresa de numeración de la escena final y a su carácter epilodal-, *Capriccio* solventa el previsible riesgo de aridez e ineficacia dramática que conlleva la exposición de esta línea argumental abstracta (“comedia teórica” llega a motejar Strauss la ópera) al imbricarlo con la propia evolución psicológica de los personajes y su inmersión en una peripecia sentimental entrecruzada y sostenida sobre la defensa o contradicción de los términos del debate. Así, si el poeta ilustrado Olivier postula la superioridad de la expresión poética, con no menos fervor es el compositor Flammand, ¿romántico avant la lettre?, quien sostiene la victo-



ria exclusiva de la música en el combate intelectual, en tanto la Condesa Madeleine (nos viene quizás a la mente otra ‘Magdalena’ operística galorrevolucionaria, la Maddalena de Coigny de *Andrea Chénier*...) se debate entre ambas posturas y ante el acoso amoroso de sus valedores, y su hermano personifica una visión amorosa y estética más despreocupada, a través de su relación con la actriz Clairon, protagonista de las escenas segunda y octava.

En esta oposición dramática, visible también en la elección de tipologías vocales contrastadas (Olivier, barítono; Flammand, tenor), actúa como árbitro interesado el director de escena La Roche (bajo), personaje que, dibujado sobre la figura real del escenógrafo Max Reinhardt, ha de verse también como alter ego de la carrera y valores creativos del propio Strauss, y que apunta a la posible conciliación de tan enconadas perspectivas en un género híbrido (“cosa absurda” [“Eine Oper ist ein absurdes Ding”, en palabras del Conde]: la ópera, entendida como punto de encuentro entre texto, música y recursos escénicos. A lo largo del transcurso argumental, las sucesivas propuestas, poética y musical, de Olivier y Flammand –quienes toman como pie forzado la misma fuente, al igual que hicieran Antoine de Bertrand en el siglo XVI y Théodore Gouvy en 1876, el soneto de Ronsard “Je ne saurois aimer autre que vous” [“Kein andres, das mir so im Herzen loht”, en traducción de Hans Swarowsky] (*Continuation des Amours*, 1555)- no conducen a decisión definitiva alguna, y el impasse en que queda la acción tras sus escenas respectivas (cuarta y quinta en el caso de Olivier, sexta y

séptima en el de Flammand) solo se supera en la novena escena para introducir un concepto tan caro a Strauss –pensemos en el episodio de comedia dell’arte de *Ariadne auf Naxos*- como es el de la reflexión metaescénica: teatro dentro del teatro.

El acuerdo provisional al que se llega en esa escena novena, núcleo discursivo de *Capriccio*, no es otro que la composición *ad hoc* de una ‘acción teatral’ que, desechados sucesivos argumentos históricos y mitológicos (entre ellos, los straussianos de Ariadna y Dafne), ponga en escena los mismos acontecimientos que se han desarrollado con anterioridad en el salón nobiliario, una concepción “cotidiana” que podría entenderse como traslación anacrónica de la estrategia de “modernidad” argumental de *Intermezzo*. Al consenso en torno a esta posible solución –logrado con dificultad, como demuestran las reticencias de los personajes y, en el plano musical, las humorísticas intervenciones de conjunto (ya risibles, ya agrias: “Lach-ensemble” y “Streit-ensemble”) que puntúan la discusión- se llega a través de tres propuestas alternativas y parcialmente incorporadas al proyecto común: la danza, la música absoluta y la ópera concebida solo al servicio del *bel canto*.

Cada una de ellas comparece en escena dentro de esa escena central con caracteres bien definidos: la danza, mediante la inclusión de una breve *suite* instrumentada para violín, violonchelo y clave (“Passepied”, Allegretto; “Gigue”, Allegro molto; “Tempo di gavotta”, Allegro), que alcanzaría vida propia, en una ver-

what is
done in love
is done well





sión para clave solo, bajo el título *Suite aus Capriccio* (1944) y que se modela sobre la música de un Couperin al que Strauss rendiría tributo contemporáneo en su orquestal *Divertimento aus Klavierstücke von François Couperin* op. 86 (1941); la ópera belcantista en el dúo de intérpretes italianos “Addio, mia vita, addio”, pastiche de los tópicos versos de despedida amorosa metastasianos; y, finalmente, la música per se en el episodio contrapuntístico “Fuge (Diskussion über das Thema: Wort oder Ton”. El reconocimiento del común fundamento rítmico entre música y texto da paso a una rápida sucesión de argumentos en pro y en contra de posibilidades

de líneas de canto, formas escénico-musicales, estilos nacionales (francés e italiano, con Carlo Goldoni al fondo) y, en definitiva, concepciones de un género prodigioso en el que, como indica la Condesa, podemos sentirnos reflejados como en un “mágico espejo” [“Wie in einem Zauberspiegel gewahren wir uns selbst”].

La dimensión manifiestamente cómica que adquiere la trama conforme avanza esta novena escena se enfatiza en la escena undécima, en la que un doble cuarteto vocal de criados recoge, matiza y deforma los encontrados argumentos escuchados en escena de labios de sus patronos, al

tiempo que expresa sus propias preferencias, y en la subsiguiente, protagonizada por el mayordomo y por esa “gran figura” oculta al pie del foso y que reclama su trascendencia práctica para la buena fortuna de toda ópera: el apuntador, ese olvidado “topo” (Monsieur Taupe) de los teatros. Se trata de un necesario anticlímax atmosférico, antes de internarnos en la intimista escena final, de absoluto lucimiento vocal y dramático de la Condesa, incapaz de dirimir el embrollo emocional y estético o simplemente satisfecha con su irresolución. Y es que, como de manera oportuna indica el mayordomo para concluir *Capriccio* con un quiebre irónico, “la cena está servida” y es hora de más liviano placeres...

Como los que proporcionan, aunque en menor medida que en óperas anteriores, las páginas puramente instrumentales que Strauss incluye en la partitura, un papel sinfónico sobre el que el compositor llama la atención, en términos generales, en la advertencia preliminar a su edición: así, el sexteto de cuerda inicial (Andante con moto, Fa mayor), a modo de obertura plenamente justificada en el plano argumental y que a menudo se interpreta como pieza de concierto, o el interludio que separa las escenas séptima y octava (Allegro moderato – Poco sostenuto, Sol mayor). Especial significación cobra en este apartado el *intermezzo* nocturno (Andante con moto, La b mayor) que inaugura la última escena; en él, se retoma uno de los *lieder* del ciclo *Krämerspiegel* (1918) y se anticipa el protagonismo de la trompa en la obra que abre el período final de su catálogo, el segundo concierto para trompa y orquesta, estrenado apenas un mes después de la primera audición de *Capriccio*.





Este *intermezzo* fue, precisamente, la última partitura que Richard Strauss puso en su atril de dirección en julio de 1949. Del mismo modo –y si obviamos el malogrado proyecto de ópera escolar *Des Edels Schatten-*, *Capriccio* es la última ópera completada por el músico muniqués y la última a cuyo estreno pudo asistir: la suspensión, a causa de la extrema circunstancia bélica, de los ensayos salzburgueses de *Der Liebe der Danae* en 1944 postergó su primera audición hasta agosto de 1952, cuando habían transcurrido ya casi tres años desde la muerte del compositor y uno desde que *Capriccio* hubiera sido presentada, en esta ocasión bajo la batuta de Karl Böhm, en el mismo Festival de Sazburgo.

Llena de jovial *esprit* y de eficacia dramática, inteligente en su perspectiva escénica, rutilante por su maestría musical e imprescindible para el melómano a causa del territorio estético que invoca, *Capriccio* representa, como indicaba el compositor en carta a Clemens Krauss a fines de julio de 1941 a propósito del espléndido Re b mayor que cierra la ópera, “tal vez la mejor conclusión posible a toda mi obra escénica, al trabajo de toda una vida”. Dejemos a un lado, sin embargo, toda tentación crepuscular, complaciente y “exquisita” al contemplarla y quedémonos inmersos en la suspensión increíble ante esa “cosa absurda” y, al mismo tiempo, “mágico espejo” que es la ópera; cuando menos, *Capriccio*, de Richard Strauss.