



**Bernd Alois Zimmermann**



## ***DIE SOLDATEN***

Páginas 5 - 6	Ficha artística
Páginas 7 - 8	Argumento
Páginas 9 - 10	<i>Die Soldaten, la expresión del horror,</i> por Joan Matabosch
Páginas 11 - 14	<i>Tragedias de la vida vulgar,</i> por José Luis Téllez
Páginas 15 - 17	Biografías

Contenidos extraídos del programa de mano del  
Teatro Real



## **DIE SOLDATEN**

**Bernd Alois Zimmermann (1918 - 1970)**

Ópera en cuatro actos

obra

Libreto de **Bernd Alois Zimmermann**, basado en la homónima de Jakob Michael Reinhold Lenz

agosto de 1965

Estrenada en la Opernhaus de Colonia el 15 de

Nueva producción del Teatro Real, creada originalmente por la Opernhaus de Zúrich y la Komische Oper de Berlín

### **FICHA ARTÍSTICA**

Director musical	Pablo Heras-Casado Michael Zlabinger (19 de mayo)
Director de escena	Calixto Bieito
Responsable de la reposición	Barbora Horakova
Escenógrafa	Rebecca Ringst
Figurista	Ingo Krügler
Iluminador	Franck Evin
Videocreadora	Sarah Derendinger
Coreógrafa	Beate Vollack
Dramaturga	Beate Breidenbach
Director del Coro	Andrés Máspero
Asistente del director musical	Michael Zlabinger
Asistente del director de escena	Marcelo Buscaino
Asistente de la escenógrafa	Anett Hunger
Asistente del figurista	Anuschka Braun
Ingeniero de sonido	Oleg Surgutschow
Supervisora de dicción	Rochsane Taghikhani
Maestro apuntador	Vladimir Junyent

### **REPARTO**

Wesener	Pavel Daniluk
Marie	Susanne Elmark
Charlotte	Julia Riley
Madre anciana de Wesener	Hanna Schwarz
Stozius	Leigh Melrose
Madre de Stolzius	Iris Vermillion
El conde von Spanheim	Reinhard Mayr

Desportes	Uwe Stickert (16, 19, 22, 24 de mayo) Martin Koch (28, 31 de mayo. 3 de junio)
Pirzel	Nicky Spence
Eisenhardt	Germán Olvera
Haudy	Rafael Fingerlos
Mary	Wolfgang Newerla
Tres jóvenes oficiales	Francisco Vas, Gerardo López, Albert Casals
La condesa De la Roche	Noëmi Nadelmann
El joven conde	Antonio Lozano
Madame Roux	Beate Vollack
Criado de la condesa	Wolfram Schneider-Lastin
Primer capitán/ Un joven alférez	Benjamin Mathis
Segundo capitán	Pablo García López
Tercer capitán	Manuel Rodríguez
Un oficial borracho	Ángel Fernández Lara
Un soldado torturado	Christoph Uhlemann

### **Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real**

#### **EDICIÓN MUSICAL**

Schott Music GmbH & Co, Kg

**Duración aproximada:** 2 horas y 15 minutos

Actos I y II: 1 hora

Pausa de 25 minutos

Actos III y IV: 50 minutos

#### **Fechas:**

16, 19, 22, 24, 28, 31 de mayo

3 de junio

**Patrocina**

Fundación **BBVA**

## ARGUMENTO

### ACTO I

En casa de Wesener, un comerciante que se ha mudado a Lille con sus hijas desde Armentières. Charlotte, la hermana mayor de Marie, está bordando mientras Marie escribe una carta a la familia de Stolzius, su novio en Armentières. Desportes, un joven oficial de la nobleza, visita la tienda de Wesener con la intención de seducir a Marie. Desportes le pide permiso a su padre para llevarla al teatro, pero él se lo niega. A solas con su hija, Wesener le explica que los militares tienen fama de arruinar la reputación de las jóvenes de clase humilde. Cerca del cuartel, los soldados discuten sobre la influencia del teatro sobre su conducta. Por un lado, Haudy sostiene que el teatro es más divertido que cualquier sermón y, por otro, Eisenhardt considera que los soldados deberían estar sujetos a las mismas restricciones morales que los civiles. En su habitación, Wesener insinúa a Marie que la relación con el oficial podría favorecer socialmente a la familia, y recomienda a su hija no decirle nada todavía a Stolzius. A solas, Marie no puede evitar sentirse culpable.

### ACTO II

En el café de Madame Roux los soldados beben y juegan a las cartas. Pirzel discute con Eisenhardt, a quien no le parece bien que los soldados se burlen de Stolzius por los rumores sobre su novia Marie. Cuando Haudy entre en el café acompañado por Stolzius los soldados hacen comentarios irónicos. Por su lado, Marie le cuenta a Desportes que Stolzius está enfadado con ella, y Desportes propone escribirle una carta como respuesta. Marie decide entonces romper con Stolzius y entregarse a Desportes. Las situaciones se superponen. Por un lado, la madre de Stolzius le recrimina que esté enamorado de una «puta de soldados». Por otro, la anciana madre de Wesener canta una canción sobre la inocencia perdida. Stolzius jura vengarse de Desportes.

### ACTO III

Eisenhardt y Pirzel comentan la llegada a la ciudad de Mary, un oficial de amigo de Desportes. Mary recibe la visita de Stolzius, quien ha decidido entrar en la milicia al servicio del oficial con el único fin de asesinar a Desportes. En casa de Wesener, Charlotte le recrimina a Marie que acepte las galanterías de Mary, pero esta responde que Desportes la ha abandonado y que esa es la única forma de mantener contacto con él. Charlotte discute con su hermana, siendo interrumpidas por Mary, que ha venido a invitar a Marie a dar un paseo. Todos salen, acompañados por Stolzius, a quien Marie no reconoce. La condesa De la Roche espera impaciente en casa la llegada de su hijo, que

ha comenzado a tener una relación con Marie poco después de que esta fuera abandonada por Mary. La condesa lo reprende severamente, desaconsejándole seguir viendo a una muchacha de clase inferior. En casa de Wesener, las hermanas discuten nuevamente sobre la forma en

que Marie intenta ahora dar celos a Mary aceptando los regalos del joven conde. En ese instante reciben la visita de la condesa, que enfrenta cruelmente a Marie con la realidad: la relación con su hijo es imposible.

#### **ACTO IV**

El pasado, el presente y el futuro de Marie se superponen en sus pesadillas. Stolzius decide envenenar a Desportes. Mientras sirve la mesa a Mary y al propio Desportes, los oficiales se despachan a gusto sobre Marie. Hartos de sus veleidades y convencidos de que «no es mejor que una puta», han dejado a la muchacha bajo la custodia del montero de Desportes, quien la ha violado. Stolzius revela su identidad en cuanto el veneno en la sopa hace su efecto y luego se suicida. En los límites de la ciudad, las filas interminables de soldados y fugitivos se superponen. Wesener se encuentra en la calle con su hija, que ahora es una pordiosera, pero no la reconoce.

## **DIE SOLDATEN, LA EXPRESIÓN DEL HORROR**

JOAN MATABOSCH

En la puesta en escena de Calixto Bieito los inmensos efectivos orquestales de “Die Soldaten”, imposibles de acomodar al foso de un teatro, se sitúan sobre un andamio que ocupa todo el escenario y cuya agresiva desnudez retumba contra los oropeles decorativos de la sala. Sobre el andamio, los músicos de la orquesta visten uniforme de combate, con sus instrumentos musicales en ristre como si fueran ametralladoras y cañones. Como si la partitura de Zimmermann, en su búsqueda de una nueva dimensión para expresar el sufrimiento, no tuviera que interpretarse sino más bien dispararse.

Bajo esta imponente construcción se sitúan diversos túneles por los que hacen su aparición cantantes, actores y carros rodantes sobre los que se encuentran algunos de los numerosos instrumentos de percusión. La acción escénica se desarrolla en el foso, cubierto y elevado a la altura del escenario, de forma que se crea una perturbadora proximidad entre los espectadores y los intérpretes, al borde la amenaza, inimaginable en una disposición escénica convencional.

Se suprimen así las fronteras, jerarquías y cronologías entre cantantes, actores, músicos y público, como la propia ópera propone leer simultáneamente acontecimientos que deberían formar parte de una secuencia. A la legibilidad contribuyen unas pantallas laterales que muestran primeros planos y escenas pasadas, presentes y futuras relacionadas con la acción que se está representando. Ese “collage” de imágenes, en sintonía con el mismo procedimiento que Zimmermann utiliza en su partitura, remite a la declaración de guerra del compositor contra las teorías aristotélicas y contra el clasicismo. En efecto, Zimmermann pulveriza sin contemplaciones las tres unidades del teatro clásico: lugar, acción y tiempo.

Contra la unidad de lugar, Zimmermann desarrolla la trama en multitud de espacios diversos que se suceden en función de la narrativa; contra la unidad de acción, descompone la trama en una multitud de secuencias atomizadas que se resisten a ser escenas teatrales; y contra la unidad de tiempo la radicalidad del compositor se dispara con una audacia sin precedentes al adoptar lo que él mismo denominó como “concepción esférica del tiempo”, según la cual desaparece el concepto de cronología porque todo lo que sucedió en el pasado y todo lo que acontecerá en el futuro existe de una manera simultánea. Es solo la percepción humana la que nos da la ilusión de que los acontecimientos siguen una cronología. Este es el sentido de que Zimmermann

escriba que la acción de su ópera se desarrolla “ayer, hoy y mañana”, y que la acción se repita sobre sí misma una y otra vez. “La idea de la eternidad como conjunto inmutable de todos los presentes –escribe José Luis Téllez- adopta en la obra de Zimmermann una función sustancial a través de las diversas formas de simultaneidad, la más evidente de las cuales es la cita de músicas pasadas, literales o

deformadas y no siempre inteligibles en primera escucha pero que, pese a todo, “están ahí” y condicionan en algún grado la experiencia de la audición”.

La puesta en escena de Calixto Bieito está centrada, como no puede ser de otro modo, en el trágico destino de Marie, la protagonista, ambiciosa adolescente de buena familia, ansiosa de escalar en la jerarquía social utilizando sus contundentes armas femeninas. Pero contra sus expectativas, cada etapa la hundirá más abajo hasta que acabe siendo violada por el ordenanza del amante con el que aspiraba a la respetabilidad, hasta el cataclismo final, cuando ya se ha convertido en una prostituta de los soldados y ni su propio padre la reconoce cuando se le acerca para darle una limosna.

La imagen de Marie es lo primero que se proyecta en las pantallas: una niña rubia con grandes ojos azules, la imagen de la inocencia que pronto será pisoteada, en cuyos brazos vislumbramos la figura de un gallo que remite a la lucha asesina entre estos animales. A esa misma imagen vuelve la última del espectáculo, cuando la niña encuentra un hilo de sangre en su boca que se confunde con su torpe tentativa de pintarse los labios de rojo por primera vez. Temblando, Marie pone sus brazos en cruz, como una mártir, chorreando sangre, reuniendo sus últimas fuerzas para gritar su horror por el mundo. Esa agonía de Marie entre un infernal ruido de botas y sobre imágenes de una explosión atómica acaba dando a la tragedia la dimensión universal que late en este grito angustiado de Zimmermann que es “Die Soldaten”. Algunos años después de los horrores de la Segunda Guerra Mundial y en plena Guerra Fría, entre turbadoras noticias procedentes de Vietnam, el mundo se asomaba a amenazas que desgraciadamente vuelven a estar de actualidad. La violación de Marie no atañe solo a Marie: es un símbolo de una violación física, psíquica y emocional de todos los personajes entrelazados en la obra. Zimmermann ha querido dar a esa violación de Marie una dimensión universal, para que también nosotros, los espectadores, nos sintamos violados. Su humillación es la de toda la humanidad.

El estreno en España de “Die Soldaten”, una de las obras cruciales de la historia musical del siglo XX, es uno de los mayores acontecimientos de la historia artística del Teatro Real. La obra es tremendamente incómoda, un auténtico puñetazo en el estómago, de una violencia extrema, y de una complejidad tal que ha sido considerada

durante décadas como imposible de representar. Pero es una de las mejores y más contundentes expresiones del horror humano de toda la historia del arte occidental y uno de los títulos imprescindibles que demuestran la mayoría de edad y la ambición de un teatro.

Joan Matabosch es el director artístico del Teatro Real

## TRAGEDIAS DE LA VIDA VULGAR

José Luis Téllez

El pasado 20 de marzo se cumplieron cien años del nacimiento en Bliesheim de Bern Alois Zimmermann. El compositor gustaba describirse a sí mismo como *el más viejo de los vanguardistas*: le llevaba diez años a Stockhausen, seis a Luigi Nono y cinco a Pierre Boulez y a Luciano Berio, pero se incorporó igual que ellos a los cursos de Darmstadt en 1948, donde participó de las enseñanzas de Wolfgang Fortner y de René Leibowitz, en cuyas clases conoció el dodecafonismo schönbergiano: fue un contacto crucial, y ese método de composición, trabajado con personal libertad, fructificaría luego en sus obras y de manera singular en *Die Soldaten* (Los soldados), su única ópera, basada en el drama homónimo de Jakob Michael Lenz. Zimmermann había acabado sus estudios tarde, en 1942, tras haber sido movilizado en Francia: conoció allí la música de Stravinsky y de Milhaud, reputada como *entartete* (degenerada) por los jerarcas nazis. Se enorgullecía de no haber disparado contra nadie, pero el horror de la guerra dejó en él señales indelebles que fructificarían en su ópera.

Zimmermann había estudiado en el Conservatorio Superior de Colonia (donde él mismo enseñaría más tarde sucediendo a Frank Martin como profesor de composición) con Philipp Jarnach (el discípulo de Busoni que concluyó *Doktor Faust*), y Heinrich Lemacher: Zimmermann había estudiado filosofía y es probable que la influencia de Lemacher, que en 1928 había fundado una Sociedad para la Nueva Música Católica (*Gesellschaft für neue Katholische Musik*) basada en la *Musik ohne Grenze* (la música sin barreras preconizada por los cecilianos), incrementase su fascinación por la concepción platónica del tiempo tal como la desarrolla Agustín de Hipona en el undécimo libro de sus *Confesiones*. La idea de la eternidad como conjunto inmutable de todos los presentes adopta en la obra de Zimmermann una función sustancial a través de las diversas formas de simultaneidad, la más evidente de las cuales es la cita de músicas pasadas,

literales o deformados y no siempre inteligibles en primera escucha pero que, pese a todo **están ahí** y condicionan en algún grado la experiencia de la audición: es un modo de materializar lo que él mismo denominase *Kugelgestalt der Zeit*, configuración esférica del tiempo, en la que pasado, presente y futuro se manifiestan como equivalentes.

En el interludio entre los dos cuadros del segundo acto se escuchan simultáneamente el *Dies Irae* gregoriano en el órgano, dos marchas militares en *tempi* diferentes en la orquesta y dos corales de Bach: *Wenn ich einmal so scheiden* (que se escucha inmediatamente después de la muerte de Jesús en la *Mattäeus-Passion*) en los trombones y *Komm, Gott schöpfer heiliger Geist* (cuyo texto es una paráfrasis del *Veni creator spiritus* latino y que aparece aquí en la armonización correspondiente al BWV 631 del catálogo Schmieder) en las trompetas. La elección de las citas (y la obvia mezcla entre la música militar y la litúrgica) no solamente relaciona el pasado con el presente, sino que aporta un pertinente comentario acerca de la situación dramática y de su perennidad trastemporal.

La acción de *Die Soldaten* se sitúa originalmente en los años de la guerra franco-austriaca de los Países Bajos en la segunda mitad del XVIII, pero los deliberados anacronismos musicales y la simultaneidad de acciones (sobre todo, en los dos últimos actos) la vacían de un sentido histórico preciso proyectándola en un ámbito que trasciende cualquier intento de adscripción cronológica: la *Komodie* de Jakob Lenz adquiere así su más profunda significación como testimonio de la condición humana y del trágico sinsentido de la existencia, planteamiento que la ópera lleva a sus últimas consecuencias. *Mi obra no cuenta una historia*, afirmaba Zimmermann: *presenta una situación que amenaza el pasado a partir del futuro*. No es casual que Zimmermann dirigiese el departamento de música para teatro, cine y radio del Conservatorio de Colonia: él mismo compuso no menos de ochenta partituras de esta naturaleza (una de ellas, por cierto, para una interpretación radiofónica de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca).

Figura destacada del *Sturm und Drang*, Jakob Michael Lenz (1751-1792) fue amigo y admirador de Goethe, que influyó decisivamente para publicar póstumamente algunas de su obras. *Die Soldaten* se editó en Leipzig en 1776, pero no se representó hasta 1863 en Viena, en una versión arreglada por Eduard von Bauernfeld que trasladaba a acción a Austria y cambiaba los nombres de los oficiales franceses por apellidos alemanes. Fue un fracaso y no volvió a hablarse de ella hasta que Bertolt Brecht la redescubrió en los años veinte del pasado siglo: Manfred Gurlitt escribió una ópera muy

estimable sobre ella en 1930. Es obvio que Georg Büchner se inspiró en *Die Soldaten* para su propio drama *Wozzeck* (que no se representó hasta 1913): de hecho, el principal personaje femenino también se llama Marie. Büchner escribió además un inquietante ensayo biográfico que Wolfgang Rihm utilizó en 1978 para su propia ópera *Jakob Lenz*.

Desde el punto de vista formal, la obra de Lenz es una pieza extremadamente moderna que abandona por completo la regla de las tres unidades: comprende cinco actos y 35 escenas que se expanden y se contraen (algunas son tan breves que no pasan de dos réplicas) anticipándose a la futura narratividad fílmica al articular verdaderos sintagmas alternantes y desarrollos paralelos. Zimmermann, autor del libreto, que sintetiza el texto de Lenz con gran fidelidad, llevó la idea hasta su último extremo: en su primera versión, el último acto se desdoblaba en doce escenarios simultáneos rodeando al público (tantos como notas tiene la escala cromática temperada, es decir, la serie dodecafónica), cada uno de ellos con su propio conjunto instrumental y su acción específica: era un empeño de imposible realización (y también de imposible escucha), pero la lógica de su radicalismo resulta, más allá de toda consideración práctica, admirable y conmovedora.

Zimmermann había comenzado la composición en 1957, al año siguiente consiguió que la Ópera de Colonia se la encargase formalmente y el trabajo se extendió hasta 1965, pero la partitura no se admitió por considerarse inejecutable: previamente, algunas de las escenas ya concluídas se habían dado a conocer

radiofónicamente en 1963. Zimmermann realizó una simplificación drástica substituyendo diferentes escenas por las correspondientes filmaciones y la versión final se estrenó el 15 de febrero de 1965 dirigida por Michael Gielen con Edith Gaby, Liane Synek, Helga Jenkel, Anton de Ridder, Claudio Nicolai y Zoltan Kelemen en los personajes principales y con dirección escénica de Hans Neugebauer. En producciones posteriores, la idea de Zimmermann volvió a ser transformada: si la versión de Munich de 1969 recurría a un escenario multifacetado, la de Düsseldorf de 1971 concentraba la acción en un escenario único: las localizaciones de las diferentes acciones se distinguían solamente por la posición respectiva de los personajes y por los mínimos elementos escénicos adyacentes. La versión de Stuttgart de 1989 debida a Harry Kupfer desarrollaba esta última posibilidad separando diferentes ámbitos parciales en un escenario dividido verticalmente y que se considera hoy como una referencia clásica.

La simultaneidad de los tiempos ya estaba, en algún grado, implícita en la obra de Lenz. En la conclusión del Acto II, *Die Alte Wesener*, la abuela de Marie, canta *Die Rösel*

aus Hennegau (que Goethe incluyó en una recopilación de doce canciones populares que había enviado a Herder en 1771), cuyo texto implica una suerte de parábola o metáfora del destino de la joven: la mujer (la *rosita* de Hennegau) es como un dado arrojado sobre la mesa de dios (el altar) que puede caer en cualquier posición. La más terrible posibilidad del vaticinio se cumple y Marie que, pese a mantener una relación amorosa epistolar con Stolzius se había entregado a Desportes, fascinada por su abolengo aristocrático, será violada por el guardabosques de éste, acabará como soldadera y, finalmente, como una prostituta hambrienta en el arroyo, a la que su propio padre dará una limosna sin llegar a reconocerla.

La influencia dominante en la partitura de Zimmermann es, obviamente, la de Alban Berg. La música de la obra está trabajada según el método dodecafónico utilizando diferentes series (doce: como las notas de la escala temperada) para los diversos personajes y escenas, pero todas ellas parten de una forma principal expuesta en los cuatro compases iniciales de la primera, en que Marie escribe a Stolzius mientras Charlotte hace comentarios irónicos. La serie se expone por las maderas agudas, arpa, guitarra, clavecín y cuerda de forma puntillista a guisa de minúscula introducción: la reaparición de diferentes grupos interválicos procedentes de ella (por retrogradación, inversión etc.) liga unas series con otras a lo largo de la obra. La ópera se había iniciado con un tormentoso preludio que arranca con un imponente *cluster* que contiene el total cromático en varias octavas y que posteriormente se difractará en bloques parciales masivamente enfrentados entre las diferentes familias instrumentales de una orquesta que alcanza el centenar de ejecutantes. No obstante, la escritura es preponderantemente camerística, buscando un colorido particular para cada escena y cada situación.

La estructura general de la obra sigue, como en Berg, un formalismo bastante preciso de referente barroco (el tiempo ficcional) según el esquema siguiente:

Acto I: Preludio-Chacona I-Tratto I-Ricercar I-Toccata I-Nocturno I

Acto II: Toccata II-Capriccio, Coral y Chacona II

Acto III: Rondino-Rappresentazione-Ricercar II-Nocturno II-Tropi

Acto IV: Toccata III-Chacona III-Nocturno III

El tratamiento de estas estructuras es bastante hábil: se trata, en realidad, de “desarrollos de carácter”, por así decir, más que de formas rigurosamente construidas, pero su diferente índole resulta claramente perceptible, materializando las circunstancias dramáticas concretas como una especie de comentario abstracto de las mismas. Así, la Chacona I toma por base un pedal de Re (la nota con la que concluirá la ópera en unísono y que, en algún grado, está asociada con la idea de la muerte a lo largo del texto) que sustenta todo el número, sobre la que reaparece una insistente

figura en cinquillos de semicorcheas sobre la misma nota mientras se elabora una serie de pequeños desarrollos de la serie en las voces: Stolzius lee la carta que Marie ha escrito en la escena anterior mientras su madre la injuria, indiferente a las protestas del joven. La misma forma regresa en la conclusión del segundo acto II: la Chacona II materializa la entrega de Marie a Desportes simultáneamente con la desesperación de Stolzius al leer la carta (escrita por Desportes) en que Marie rompe con él, en tanto que la madre de Stolzius vuelve a injuriar a la muchacha (llamándola una vez más *Soldatenhure*: puta de los soldados). Por su parte, la Chacona III corresponde a la cena entre Desportes y el Mayor Mary en que aquél habla despectivamente de Marie y narra como la ha entregado a su guardabosques, que la ha violado. Stolzius, ahora criado de Desportes, envenena la sopa y luego se envenena él mismo: su última palabra es el nombre de la muchacha pronunciado mientras mira a la cara a Desportes agonizante. Las situaciones se corresponden estrechamente y de ahí que las referencias formales reaparezcan: por ejemplo, las *Toccate* están siempre en relación con las conversaciones de los oficiales y el capellán castrense en el café. Elegir esa forma, basada sobre *ostinati* rítmicos, es todo un comentario sobre la naturaleza obsesiva (e inmutable) de sus misóginas opiniones.

La escritura vocal es en extremo angulosa, pero sigue escrupulosamente el ritmo, la prosodia y la acentuación del lenguaje, si bien la curva fonética se dilata hasta la exasperación, prolongando el expresionismo casi hasta lo inejecutable al exagerar deliberadamente las inflexiones del habla, pese a lo cual el texto resulta (como ya sucediera en Berg) perfectamente inteligible. Marie está encomendada a una soprano coloratura similar a Lulu, cuyo referente común, en último término, es la *Königin der Nacht* mozartiana, con la que comparte tesitura y virtuosismo. Las voces están sometidas a una crispación incesante y agotadora, trasunto de una visión deliberadamente deformada en la que, más allá de la caricatura, se vislumbra un horizonte siniestro. El envilecimiento de vida cotidiana en una sociedad sin prototipos heroicos y poblada por personajes deliberadamente vulgares es el trasunto de una situación, de la que la guerra es convincente metáfora, en que la ley queda en suspenso o, por mejor decir, en que no hay otra ley que las veleidades del militarismo dominante. Aspectos tanto más desesperados y dolorosos cuanto más sobreviven en sus figuras los rituales de la vida cotidiana expresada como un proceso de degradación remediable de la que la figura femenina principal constituye (y no por casualidad) el símbolo privilegiado: el eslabón más débil de la cadena.

José Luis Téllez

## BIOGRAFÍAS

### **PABLO HERAS-CASADO**

Director musical

Su repertorio incluye tanto óperas como obras sinfónicas. Ha dirigido las orquestas sinfónicas de Los Ángeles, Chicago y San Francisco, la Staatskapelle Berlin, la Freiburger Barokorchester, la Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, la Royal Concertgebouw Orchestra, la Münchner Philharmoniker, la Nacional de España y la Filármónica de Berlín y la de Viena. Ha dirigido *Rigoletto* en la Deutsche Oper de Berlín, *Les vêpres siciliennes* en la Ópera de Fráncfort, *Carmen* en el Teatro Mariinski, *Iphigénie en Tauride* en Toronto, *L'elisir d'amore* en Baden-Baden y *Matsukaze* en Bruselas, Varsovia y Luxemburgo. En 2007 ganó el fórum de directores de orquesta del Festival de Lucerna. En 2011 fue nombrado director principal de la Orquesta de St. Luke's de Nueva York y en 2012 debutó en el Festival de Salzburgo. Visita asiduamente el podio del Ensemble InterContemporain y el Klangforum Wien. Es director principal invitado del Teatro Real, donde ha dirigido dos conciertos y *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, *Il postino*, *El público*, *I due Foscari*, *Der fliegende Holländer* y *Elías*. ([www.pabloherascasado.com](http://www.pabloherascasado.com))

### **MICHAEL ZLABINGER**

Director musical

Nacido en Viena, terminó sus estudios de órgano y música sacra en 2003 y continuó sus estudios de dirección y piano en la Universidad de Artes escénicas en Viena y, posteriormente, en Lucerna (Suiza). Asistió a clases magistrales de Bernard Haitink y Pierre Boulez. Trabajó en la Volksoper de Viena como asistente del director musical en *Salome*, *Madama Butterfly*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Die lustige Witwe* y *Hänsel und Gretel*. Ha sido asistente de Christoph von Dohnányi (*Moses und Aaron*), Ingo Metzmacher (*Lady Macbeth de Mtsensk*) y Marc Albrecht (*Die Soldaten*). En 2005 fundó la Camerata Mariabrunn, con la que ha dado conciertos en Bélgica, España, Holanda, Serbia y Suiza. Debutó como director musical en la Ópera de Zúrich en el estreno mundial *The ghost of Canterville* de Marius Felix Long. Posteriormente ha dirigido allí la ópera *Robin Hood* y los ballets *Notations* y *Woyzeck* de Frank Schwemmer. En Corea del Sur dirigió, en abril de 2015, *L'elisir d'amore*.

### **CALIXTO BIEITO**

Director de escena

Nació en Miranda de Ebro. Fue director artístico del Teatro Romea de Barcelona entre 1999 y 2011. Organizó el Festival Internacional de las Artes de Castilla y León y el Barcelona International Teatre (BIT). Su debut en el mundo del teatro musical tuvo lugar en 1996, en el Teatro Tívoli de Barcelona con la zarzuela *La verbena*

*de la Paloma*. *Pierrot lunaire* fue su segunda incursión en este campo en el Teatre Lliure en 1998. En 2001 llevó a escena *Macbeth* de Shakespeare en el Festival de Salzburgo y *Don Giovanni* en, en 2002, en la Ópera de Hanover en coproducción con la English National Opera y el Liceu de Barcelona. En 2004 dirigió *Die Entführung aus dem Serail* en la Komische Oper de Berlín. Entre sus trabajos más recientes se encuentran *Tannhäuser* en la Ópera de Flandes, *Lear* de Reimann en París, *La juive* en Múnich, *Tosca* en Oslo y *El ángel de fuego en Zúrich*. Fue galardonado con el Premio Europeo de Cultura de la Fundación Pro Europa en 2009, con el Abbiati en 2012 y con el Lírico Campoamor en 2014. Es director artístico del Teatro Arriaga de Bilbao desde 2017. En el Real ha dirigido *Wozzeck* y *Carmen*.

## **SUSANNE ELMARK**

Marie

Esta soprano de coloratura oriunda de Dinamarca ha desarrollado una carrera internacional de gran prestigio durante más de veinte años. Ha sido invitada a la Deutsche Oper de Berlín, la Bayerische Staatsoper de Múnich, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, la Ópera de Zúrich y el Teatro Colón de Buenos Aires, donde ha interpretado personajes como Zerbinetta (*Ariadne auf Naxos*), La reina de la Noche (*Die Zauberflöte*), Konstanza (*Die Entführung aus dem Serail*), Marie (*Die Soldaten*) y Lulu. Entusiasta de la música contemporánea, ha participado en los estrenos de numerosas obras, algunas de ellas compuestas para su voz. Interpretó a Claudia en la ópera *Stilles Meer* de Toshio Hosokawa en la Staatsoper de Hamburgo y recientemente participó en *Neither* de Feldmann. Ha colaborado con directores musicales como Gary Bertini, Colin Davis, Marcelo Viotti, Peter Schneider, Christian Thielemann, Eliahu Inbal, Kent Nagano y Michael Schönwandt. ([www.susanneelmark.dk](http://www.susanneelmark.dk))

## **LEIGH MELROSE**

Stolzius

Estudió en el St. John's College de Cambridge y en la Royal Academy of Music de Londres. Ha cantado en teatros de gran prestigio internacional, como la English National Opera de Londres (*Wozzeck* y Escamillo de *Carmen*), la Ópera de Seattle (Papageno de *Die Zauberflöte*), La Monnaie de Bruselas (Demetrio de *A Midsummer Night's Dream*), la New York City Opera (Figaro de *Il barbiere di Siviglia*), la Welsh National Opera (Silvio de

**TR** 200 AÑOS  
TEATRO REAL

*Pagliacci*), la Opera Zuid (Marcello en *La bohème*), la Vlaamse Opera (Ned Keene de *Peter Grimes* y Golaud de *Pelléas et Mélisande*) o el Festival de Longborough (*Eugenio Oneguín*), y ha participado en numerosos estrenos mundiales, como *Die Besessenen* de Johannes Kalitzke en el Theater an der Wien, Theatre of the World de Andriessen en De Nationale Opera de Ámsterdam y, recientemente, Fin de partie de György Kurtág en el Teatro alla Scala de Milán. En el Teatro Real intervino en *Death in Venice*, *Das Liebesverbot* y *Gloriana*. (www.leighmelrose.com)

## **UWE STICKERT**

### Desportes

Este tenor lírico nacido en Alemania inició su formación musical a los siete años y se graduó en la Universidad de Música Franz Liszt en Weimar. Ha cantado personajes como Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), Tamino (*Die Zauberflöte*), Tito (*La clemenza di Tito*), Ferrando (*Così fan tutte*), Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*), Don Ottavio (*Don Giovanni*), Arnold (*Guillaume Tell*), Dorvil (*La scala di seta*), Ernesto (*Don Pasquale*) y Fadinard (*Il cappello di paglia di Firenze*) en escenarios como la Komische Oper de Berlín, el Aalto-Theater de Essen y el Nationaltheater de Mannheim, entre otros teatros alemanes. Es un prestigioso intérprete de oratorio, presentándose en auditorios de Israel, China, Italia, Suiza y Francia. Ha colaborado con directores musicales como Daniel Barenboim, Helmuth Rilling, Jac van Steen, Carl St. Clair y Christopher Hogwood, así también con directores escénicos como Peter Konwitschny y Nigel Lowery.

## **MARTIN KOCH**

### Desportes

Nació en Hamburgo y estudió en la Universidad de Música y Danza de Colonia (Alemania). Aplaudido por público y crítica por su habilidad para combinar canto y actuación elocuente, ha sido invitado a la Bayersische Staatsoper de Múnic, la Semperoper de Dresde, la Komische Oper de Berlín y las óperas de Bonn, Darmstadt, Maguncia, Mannheim y Hamburgo, así como en el Festival de Shanghái y el de Bregenz. Su repertorio incluye Monostatos (*Die Zauberflöte*), David (*Die Mesitersinger von Nürnberg*), Mime (*Der Ring des Nibelungen*), Pong (*Turandot*), Dancaïre (*Carmen*), Kilian (*Der Freischütz*), Andres (*Wozzeck*), El maestro de baile (*Ariadne auf Naxos*) y Snaut (estreno mundial de *Solaris* de Detlev Glanert). Recientemente ha interpretado a Normanno (*Lucia di Lammermoor*) en Düsseldorf, a Spoletta (*Tosca*) en Bonn y a Guidomald Usodimare (*Die Gezeichneten*) en Colonia. (www.martin-koch.eu)

## **WOLFGANG NEWERLA**

### Mary

Este barítono cursó sus estudios en Múnich, Detmold y Hamburgo. Fue ganador en el Concurso Belvedere de Viena, e inició su carrera operística en los teatros de Ulm y Friburgo de Brisgovia. Fue nominado por la revista Opernwelt como Cantante del año por su interpretación de Cortez en la ópera *Die Eroberung von Mexiko* de Wolfgang Rihm. Ha sido invitado a cantar en la Bayerische Staatsoper de Múnich, la Opéra de Lyon, la Staatsoper de Berlín, la Semperoper de Dresde, la Volksoper y el Theater an der Wien de Viena, las óperas de Leipzig, Stuttgart, Hannover y Núremberg y el Festival de Schwetzingen. Ha colaborado en producciones de Calixto Bieito y ha sido dirigido por Kirill Petrenko. Muy interesado por la música barroca, ha participado en óperas como *Filosofo nella campagna* de Galuppi, *La serva padrona* de Pergolesi, *La serva scaltra* de Hasse, *Pimpinone* de Telemann y *Jephta*, *Almira* y *Saul* de Händel con orquestas como Freiburg Baroque Orchestra y la Akademie für Alte Musik de Berlín.