



TEATRO REAL
CERCA DE TI

ÓPERA

L'ORFEO

CLAUDIO MONTEVERDI

20 - 24 NOV 2022

SASHA WALTZ & GUEST

PATROCINA
Fundación
BBVA

TEMPORADA
22/23

L'ORFEO

Páginas 4 - 5	Ficha artística
Páginas 6 - 7	Argumento
Páginas 8 - 9	<i>La autoconsagración de la ópera,</i> por Joan Matabosch
Páginas 10 - 14	<i>El aliento de la música,</i> Entrevista de Ilka Seifert a Sasha Waltz sobre L'Orfeo: procedimientos comunes y diez años de ópera coreográfica
Páginas 15 - 22	Biografías

L'ORFEO

Claudio Monteverdi (1567 – 1643)

Favola in musica en un prólogo y cinco actos

Libreto de **Alessandro Striggio**, basado en *Las metamorfosis* de Ovidio y *Las geórgicas* de Virgilio

Coreografía de **Sasha Waltz**

Estrenada en el Palacio Ducal de Mantua el 24 de febrero de 1607

Estrenada en el Teatro Real el 2 de octubre de 1999

Producción de Sasha Waltz & Guests en colaboración con la Dutch National Opera Amsterdam, el Grand Théâtre du Luxembourg, el Bergen International Festival y la Opéra de Lille.

L'Orfeo es apoyado por el Kulturstiftung des Bundes y el LOTTO-Stiftung Berlin
Realizado en Radialsystem®

FICHA ARTÍSTICA

Dirección musical	Leonardo García Alarcón
Dirección y coreografía	Sasha Waltz
Escenografía	Alexander Schwarz
Vestuario	Bernd Skodzig
Iluminador	Martin Hauk
Diseñador de vídeo	Tapio Snellman

REPARTO

La música / Eurídice	Julie Roset
Orfeo	Georg Nigl
La mensajera / La esperanza	Charlotte Hellekant
Caronte	Alex Rosen
Proserpina	Luciana Mancini
Plutón	Konstantin Wolff
Apolo / Eco / Pastor 4	Julián Millán
Ninfa / Pastor 1	Cécile Kempenaers
Pastor 2 / Espíritu	Leandro Marziotte
Pastor 5 / Espíritu	Hans Wijers
Pastor 3 / Espíritu	Florian Feth

Vocalconsort Berlin

Maestro repetidor
Baile / Coreografía

Freiburger Barockorchester

Antonio Ruz Jiménez
Jirí Bartovanec
Joel Suárez Gómez
Hwanhee Hwang
Annapaola Leso
Dominique McDougal
Michal Mualem
Virgis Puodziunas
Sasa Queliz
Zaratiana Randrianantenaina
Orlando Rodriguez
Ichiro Sugae

Asistente de dirección
Dirección de escena
Dirección técnica
Asistentes de la dirección técnica
Utilería
Iluminación
Asistente de iluminación
Vídeo
Dirección de vestuario
Dirección adjunta de vestuario
Sastrería
Peluquería / Maquillaje
Tour Management
Dirección financiera
Dirección general

SASHA WALTZ & GUESTS

Steffen Döring
Friederike Schulz
Reinhard Wizisla
Moritz Hauptvogel, Leonardo Bucalossi
Brad Hwang
Martin Hauk
Olaf Danilsen
Karl Wedemeyer
Sandra Tiersch
Margaretha Heller
Manja Beneke
Kati Heimann, Lena Hille, Nicole Förster
Karsten Liske
Stephan E. Schmidt
Sasha Waltz, Jochen Sandig, Bärbel Kern

Duración aproximada

2 horas y 25 minutos
Primera parte: 1 hora y 20 minutos
Pausa de 25 minutos
Segunda parte: 40 minutos

20, 21, 23, 24 de noviembre
19.30 horas. Domingo: 18:00 horas

Patrocina

Fundación
BBVA

ARGUMENTO

Prólogo

Claudio Monteverdi inaugura su *Favola d'Orfeo* con una majestuosa *toccata*, de creciente intensidad, en la que brillan, vehementes, cornetas, trombones y timbales. A su fin, un breve y bellísimo pasaje de la cuerda —que reaparecerá en este prólogo a modo de *ritornello*— sirve de presentación a la Música. La diosa se dispone a narrar la historia de Orfeo, el hombre cuyo canto subyugaba a las bestias.

Acto I

Un radiante sol ilumina los verdes y floridos prados de Tracia. Orfeo y Eurídice celebran sus esponsales, animados por los alegres cánticos de ninfas y pastores. Él describe cómo brotó el amor en su corazón cuando la vio por primera vez («Rosa del ciel») y ella le corresponde con idéntica pasión («lo no dirò qual sia»). Un pastor anuncia que ha llegado el momento de dirigirse al templo para orar y, con devoción, ofrecer incienso y votos a Amor. Todos se regocijan ante la llegada de la primavera y comparten

Acto II

Ninfas y pastores se cobijan entre las sombras del bosque de la ardiente luz del sol y piden a Orfeo que les deleite con su canto. Acompañándose con su lira, el hijo de Apolo canta la impetuosa y hermosísima «Vi ricorda, o boschi ombrosi», pieza antecedente del aria barroca, que alterna sus sencillas y diáfanas estrofas con vivos *ritornelli* instrumentales que vertebran articulan su desarrollo. Orfeo rememora los tiempos sombríos en los que no gozaba de la dulce compañía de su amada Eurídice. Monteverdi transforma drásticamente la atmósfera con la aparición de la Mensajera. Un negro velo cubre su canto, de una gravedad casi fúnebre. El continuo se prodiga en oscuras modulaciones y disonancias. Por fin, la Mensajera revela el porqué de su tristeza («In un Fiorito prato»): la venenosa mordedura de una serpiente ha acabado con la vida de Eurídice. La noticia rompe el corazón de Orfeo, que jura descender al inframundo para rescatarla de entre los muertos en su «Tu se' morta». Ninfas y pastores le consuelan. Todo el fascinante tramo final de este segundo acto adquiere un tono claramente madrigalístico («Ahí caso acerbo»).

Acto III

Orfeo desciende al mundo de los muertos. La Esperanza le sirve de guía en su peligrosa travesía. Al llegar a la orilla de la laguna Estigia, la acompañante detiene su paso. A partir de

entonces, Orfeo debe continuar solo. Aparece Caronte e intenta detener al hijo de Apolo. Las negras aguas de la laguna están prohibidas a los vivos. Orfeo reserva su más sublime canto para adormecer a Caronte: es el «Possente spirito», arrebatador lamento adornado con dolientes solos y dúos instrumentales en eco. La palabra poética y la música suman sus fuerzas complementándose como jamás lo habían hecho hasta entonces. Cuando Caronte cae definitivamente en los brazos de Morfeo, el hijo de Apolo sube a la barca y cruza la laguna Estigia. Un coro de espíritus infernales admira su hazaña («Nulla impresa per uom»)

Acto IV

Orfeo llega al palacio de Plutón, el dios de los infiernos. Y allí conmueve con su canto a Proserpina. La hija de Júpiter intenta convencer a su despiadado esposo, Plutón, para que devuelva a Eurídice a la vida. Para ello, apela a la pasión que ambos sintieron antaño. Plutón se ve también conmovido por el canto de Orfeo y ordena a los espíritus infernales que permitan a marcha de los amantes. Ambos pueden, por tanto, abandonar el inframundo, siempre que él no vuelva su mirada hacia ella. Henchido de felicidad, Orfeo entona el «Quad onor di te fia degno», sobre un atractivo *ostinato* del bajo continuo. Durante su viaje, el hijo de Apolo se ve asaltado por la duda. Ahora empieza a sospechar que todo es una farsa de los dioses. Para comprobar si en realidad va acompañado por su idolatrada Eurídice, Orfeo mira hacia atrás, incumpliendo las reglas impuestas por Plutón. Un espíritu le arrebató definitivamente a Eurídice, que apenas puede pronunciar unas tristes palabras de despedida («Ahí vista troppo dolce»). Ella regresa a las sombras de la muerte y él se ve arrastrado a la luz por una fuerza misteriosa.

Acto V

Orfeo ha regresado a Tracia. De nuevo se halla en el lugar exacto del bosque en donde recibió la amarga noticia de la muerte de Eurídice. Su dolor es infinito («Questo i campi di Tracia»). Solo el eco le consuela en la soledad de su tragedia. Conmovido, Apolo desciende a la tierra en una nube e invita a su hijo a que le acompañe a los cielos. Desde allí, dice el dios, reconocerá la bella imagen de Eurídice en el sol y en los astros. Orfeo sigue a su padre y los pastores, jubilosos, le animan a gozar de los honores celestes («Vanne Orfeo felice a pieno»). Por último, Monteverdi rubrica su partitura con una danza festiva titulada *La moresca*.

LA AUTOCONSGRACIÓN DE LA ÓPERA

Joan Matabosch

Se suele considerar *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi como la primera ópera de la historia. En 1600, Claudio Monteverdi asistió en Florencia a las nupcias de Maria de Medici y Enrico IV de Francia, y al estreno de *Euridice* de Jacopo Peri. El duque de Mantua, a cuyo servicio se encontraba Monteverdi, quedó fascinado por la obra y por las posibilidades de esta nueva forma de arte que acabaría convirtiéndose en lo que hemos acabado llamando «ópera». Cinco años más tarde, Monteverdi recibía el encargo de componer un *melodramma* sobre un libreto de Alessandro Striggio basado en el mismo mito de Orfeo —que ya había servido a Peri y también a Giulio Caccini— con un desenlace más acorde a la tradición humanista del Renacimiento: al final, Orfeo no es desmembrado por las Bacantes sino que un *deus-ex-machina*, Apolo, desciende del cielo para invitarlo a contemplar a su amada, para siempre, desde las estrellas.

La nueva *favola in musica* órfica de Monteverdi, que seguía el estilo musical de la escuela florentina, se estrena en febrero de 1607 en la Accademia degl'Invaghiti de Mantua. No tiene nada de extraño que el nacimiento de la ópera esté tan asociado al mito fundacional del poder de la música, encarnado en la leyenda que mejor lo expresa. Para los neoplatónicos florentinos, Orfeo era la encarnación misma de la intensidad arrolladora de la música, de la intermediación entre las fuerzas de la naturaleza y las celestiales, y de la sacralización de la ópera como una forma de arte que aspira a lo que Philippe Beaussant denomina «la realización efectiva de diez siglos de humanistas, poetas y filósofos, como si toda la Antigüedad griega hubiera despertado ante nosotros».

Se trataba, en ese momento de transición entre un Renacimiento envejecido, casi agotado, y un Barroco que emerge deslumbrante y audaz, de demostrar que la música podía trascender la función de contrapunto ornamental, que era lo acostumbrado, para asumir un nuevo papel: podía subrayar las emociones del texto, podía poner en valor el contenido del libreto inyectándole unas cotas de expresividad que las palabras, por sí solas, no podían ni soñar transmitir. Se trataba de inyectar al texto una información emotiva que lo hiciera todavía más complejo, más conmovedor, más elocuente. Esto es justamente lo que dice el personaje de la Música, en *L'Orfeo*, cuando declara que «ch' à i dolci accenti / sò far tranquillo ogni turbato core, / et hor di nobil ira, et hor d'amore / posso infiammar le più gelate menti» («Soy yo, la Música, quien con dulces acentos / sabe apaciguar los corazones alterados / y

puede inflamar, de cólera o amor, / los espíritus más fríos»). Es decir, que el texto es más dramático, más intenso y más teatral con la música que sin ella: de hecho, incluso, el texto es más él mismo gracias a la música. Monteverdi es el primer compositor para quien la expresión de los sentimientos «che movono grandemente l'animo nostro» —la pintura de las pasiones— se vuelve la prioridad absoluta de la obra de arte. Es el comienzo del nuevo *stile rappresentativo*, que abre las puertas a una nueva alianza entre texto y música.

Para la Camerata Florentina del conde Giovanni di Bardi «la alianza entre música y literatura —escribe Laia Falcón en su *La ópera. Voz, emoción y personaje*— había quedado exhausta, por culpa de las vertiginosas cotas de abigarramiento» a las que había llegado la composición polifónica. «Tanta era ya la superposición de voces, que la palabra cantada se había vuelto ininteligible. Como reacción, defendían el retorno al alivio de una voz aislada». Esta reivindicación de los ideales de claridad y de pureza, esta lucha contra el artificio vacío, los encontraremos en todos los períodos de la historia de la ópera: Gluck lo asumirá en el siglo XVIII; Wagner lo impondrá en el siglo XIX; y Britten volverá sobre lo mismo en el siglo XX. En la época de Monteverdi se trataba de dar la bienvenida, nada menos, que al canto solista. En el Renacimiento había voces solistas, desde luego, pero como parte de un entramado polifónico. Ahora lo que se pretendía era trascender la composición contrapuntística, que daba una importancia similar a todas las voces, para permitir a la voz solista emanciparse del conjunto, aproximarse al texto, reclamar su preeminencia y, unas décadas más tarde, explotar incluso los límites del virtuosismo, de la técnica vocal, de la proyección del sonido, hasta llegar a convertir la tesitura, el control del *fiato* y la extensión de la voz en un espectáculo en sí mismo.

Así es como se va consolidando la ópera como esa nueva forma de arte a la vez fastuosa, profunda, vehemente, popular y refinada que, en 1645, John Evelyn definía no sin ironía como «una de las más suntuosas y caras diversiones que ha inventado el ingenio de los hombres». No hay mito que encarne mejor la esencia misma de la ópera que el de Orfeo, que esta temporada conquista la programación del Teatro Real a través de tres obras maestras de tres compositores tan diferentes como Claudio Monteverdi, Christoph Willibald Gluck y Philip Glass. Con ellos celebramos, nada menos, la autoconsagración de la ópera.

Joan Matabosch es director artístico del Teatro Real

EL ALIENTO DE LA MÚSICA

Ilka Seifert

Entrevista a Sasha Waltz sobre *L'Orfeo*: procedimientos comunes y diez años de ópera coreográfica

El año pasado, casi diez años después de tu primera ópera coreográfica, *Dido & Aeneas*, de Purcell, llevaste a escena *Orfeo* de Monteverdi con tu compañía. Entremedias, has hecho varias óperas contemporáneas y un gran número de otras producciones. ¿Cómo llegaste a *Orfeo*?

Me encanta la música de Claudio Monteverdi. Hacía mucho tiempo que quería trabajar con ella. Además, buscaba una pieza con la que pudiera seguir trabajando con Georg Nigl. En 2010, trabajamos juntos en *Passion* en el Théâtre des Champs-Élysées, una ópera contemporánea de Pascal Dusapin, inspirada en la música de Monteverdi. Georg Nigl interpretó a Orfeo y Barbara Hannigan a Euridice. Quisimos continuar desarrollando lo que habíamos comenzado: la reflexión conjunta sobre la relación entre la danza y el movimiento y la música. *Orfeo* se adapta perfectamente al registro vocal de Georg y se presta a ser representada por un pequeño elenco, como era nuestra intención al principio. Más tarde, fue cristalizando la envergadura de la producción, al contrario que en *Dido & Aeneas*, en la que tanto la Akademie für Alte Musik como el coro estaban previstos desde el principio. Puesto que, en los últimos años, muchas de mis obras se caracterizaron por el diálogo entre música y danza, he querido esta vez profundizar aún más en la fusión entre la música y la danza e involucrar a los bailarines de otra manera. Ya había trabajado mucho con el coro. Era muy importante para mí que actuara físicamente y de este modo desarrollase otra sensación del espacio, otro tipo de presencia escénica. Si bien el coro es siempre teatral en las óperas, esa teatralidad se puede ampliar mediante el trabajo con el cuerpo. Incluso puede surgir una unidad con los bailarines. Para *Orfeo* quería que no solo el cuerpo coral se moviera en escena, sino que también los bailarines trabajasen con su voz y cantasen.

La familia artística con la que trabajas en *Orfeo* parece que sigue desarrollándose y aumentando en las óperas contemporáneas que has coreografiado y escenificado desde *Dido*. En *Passion* tuviste a Barbara Hannigan y Geor Nigl, en la ópera *Matsukaze* de Toshio Hosokawa cantó además de Barbara, la maravillosa

Charlotte Hellekant, que va a darle voz a la mensajera en *Orfeo*, el Vocalconsort Berlin...

A parte de los bailarines de la compañía, el Vocalconsort de Berlín es una constante. Algunos cantantes han actuado en casi todas las producciones. Compartimos una sensación, una confianza de hasta dónde podemos llegar juntos, lo que podemos probar, cuáles son los riesgos a los que nos enfrentamos... Puedo brindarles esta confianza incluso cuando las cosas no funcionan a la primera, tanto musical como coreográficamente, puesto que los cantantes que en los ensayos musicales están muy seguros, aprenden una coreografía y con ella, regresan a la música. Los cantantes tienen que integrar los elementos coreográficos en su línea musical. Algunas veces se sienten un poco desconcertados si no funciona inmediatamente. Entretanto, sé las dudas que pueden surgir cuando aún no está plenamente establecida esa confianza o falta aún la experiencia, sé cómo es ese proceso. Es agradable saber que se va estabilizando y que esos dos mundos tan distintos convergen.

Tienes ya cierta experiencia con instrumentalistas que actúan como *performers*. Pienso, por ejemplo, en el clarinete bajo de la ópera *Passion*, pero también en los conciertos coreográficos *Jagden und Formen* y sobre todo en *Gefaltet*. ¿Era parte del concepto para *Orfeo* que también los músicos se involucraran más?

En *Gefaltet* inicié largas improvisaciones entre los músicos y los bailarines en el estudio. Todo surgió a la vez: los músicos estaban allí antes de que los movimientos estuvieran listos. Resultó muy emocionante y para los músicos tuvo un efecto revelador. Para ellos era una experiencia totalmente diferente ponerse como músicos a disposición de la música y los instrumentos y desaparecer como persona. Estaban presentes como personas, como intérpretes y como actores, por lo que tenían que desarrollar una nueva presencia en el escenario, un personaje escénico.

También en *Orfeo* quería que los músicos estuvieran en el escenario, como parte del acontecimiento, como *performers* y como elenco. A través de la colaboración con Pablo Heras Casado, surgió la relación con la Freiburger Barockorchester, ya que Pablo trabaja allí regularmente como director invitado. Es una orquesta maravillosa. *Orfeo* también surgió de la idea de un elenco compuesto por cantantes y bailarines que ya se conocen bien, donde existe la confianza y un lenguaje común desde el que seguir construyendo.

¿Cuál es tu camino a partir de ahora? ¿Pequeños proyectos en los que puedas trabajar durante más tiempo?

Ahora mismo, no podría decir con exactitud hacia dónde nos llevará este viaje. Tengo, no obstante, muchas ganas de trabajar con pequeñas dimensiones y de volver a situar la investigación en primer plano. Cuando se trabaja en obras con formatos más grandes, se está obligado a encontrar soluciones rápidamente. Tienes siempre a treinta o cuarenta personas a tu alrededor que quieren y deben saber exactamente lo que tienen que hacer. Es difícil experimentar en estas circunstancias. En mis trabajos, mi intención fue siempre la creación de algo conjunto en un espacio común a todos. Esto me permitiría verlo y crear nuevos nexos. De este modo, surgió un espacio creativo en el que todos se inspiraban e influenciaban mutuamente. Así es como entiendo la experimentación y es mucho más difícil llevarlo a cabo en grandes producciones.

***Dido & Aeneas, Medea, Passion, Matsukaze* y ahora *Orfeo*, todas tus óperas, no solo las dos óperas barrocas, tratan temas mitológicos. *Matsukaze* incluso de otro ámbito cultural.**

En el caso de *Medea*, me interesaba la figura en sí, pero tengo, no obstante, una intensa relación con la mitología. Muchas óperas tratan temas mitológicos. El concepto subyacente en *Passion* es la historia de Orfeo y Eurídice; es decir, el mismo mito. Ya de niña me impresionaban. Y siempre me he interesado por las figuras femeninas. Son casi siempre obras desde la perspectiva femenina, con personajes femeninos importantes. Rara vez elijo temas en los que el hombre es el centro de atención.

Excepto en *Orfeo*...

Es verdad... Es por Georg. Si no, posiblemente habría elegido otra obra de Monteverdi. Además de la mitología, también quería ocuparme del tema de la naturaleza. La relación con la naturaleza es un tema central en *Orfeo* porque se trata del ciclo de la vida y la muerte. Proserpina que es raptada por Hades, simboliza exactamente ese ciclo. De aquí surgió el trabajo que hice con los elementos de la naturaleza: flores y frutas que simbolizan la fertilidad. Con el regreso de Proserpina, vuelve la fertilidad. Yo tenía siempre en mente el famoso cuadro de Arcimboldo, el retrato hecho de frutas y verduras. Los pañuelos, por el contrario, son un elemento de danzas festivas griegas muy antiguas. Además, acabo de ver en un video que también se usan en África. A menudo hago referencia a elementos arcaicos relacionados con ritos y cultos.

¿Son precisamente los temas mitológicos los que posibilitan que se produzcan simultáneamente la abstracción y una emoción concreta?

Siempre es el equilibrio entre algo totalmente abstracto y algo muy humano y vulnerable, lo que consigue gran profundidad emocional en los personajes individuales. *Passion*, por ejemplo, es en muchos sentidos muy abstracto, sobre todo en el plano coreográfico. Y a la vez, están los cantantes que, como figuras, concretizan y hacen evidentes en su mundo emocional, por ejemplo, sus conflictos internos.

¿Qué te movió hace diez años a trabajar en *Dido & Aeneas*?

Sobre todo, la música. Para tomar la decisión, necesito sentir muy claramente que me gustaría trabajar con esa música, que me inspira. También la temática me pareció emocionante. En el caso de *Dido*, también fue fundamental que la composición tuviera una extensión manejable, no demasiado larga. Fue mi primera ópera coreográfica, un experimento. No me imaginaba empezar directamente con una producción de tres horas. También fue muy agradable que se pudiera reconstruir el prólogo original que estaba perdido. De este modo, surgió una libertad con la que podía trabajar, un elemento vivo. Este comienzo funcionó muy bien y me dio una visión de lo libre que podía ser.

¿Has intentado extrapolar directamente el método de trabajo que has desarrollado con tus bailarines al trabajo con solistas y coro?

Efectivamente, para *Dido* intenté reproducir las mismas condiciones de producción que para las producciones coreográficas. Empezamos los ensayos en la iglesia Elisabethkirche, donde tuve el primer contacto con el coro. Probamos diferentes posibilidades y los cantantes del coro participaban en los entrenamientos de los bailarines. A continuación, tuvimos una fase relativamente larga de ensayos con el coro, quizás la más larga que yo haya hecho nunca. Fue realmente una creación. Hasta ese momento, no había experimentado la posibilidad de llevar a cabo este tipo de trabajos. De alguna manera, me lancé a ello sin ideas preconcebidas. Me he dado cuenta de que cuanto más sabes, mayores son los límites. Si, por el contrario, vienes de otro tipo de lenguaje y estás abierto a ello, consigues un espacio de libertad mucho mayor. Cometes errores y, a través de ellos, surge algo totalmente nuevo. Es emocionante. Mi manera de desarrollar mi trabajo: reflexionando sobre el espacio para ir añadiendo emociones y psicología, por ejemplo, en *Orfeo*, les resulta un poco extraña a los cantantes. Para mí, el espacio tiene la palabra. No son solo los cantantes o los actores, los bailarines o la psicología los que llevan la historia, el propio espacio nos habla de los

movimientos que allí tienen lugar. Distancia, cercanía, espacios que se crean entre las personas... Es algo que me fascina. Trabajo con zonas de tensión y puntos de energía en el espacio que están relacionados estrechamente con la escenografía. En *Impromptus*, por ejemplo, son los rincones los que están extremadamente cargados. En *Roméo et Juliette*, son los extremos de arriba a la derecha y abajo a la izquierda, las diagonales, las que despliegan una energía increíble. Este efecto se pierde un poco a veces, cuando en la actividad escénica está ocupada por músicos, cantantes y bailarines.

¿Cómo describirías tu aproximación personal?

También es un proceso. Al principio, escucho repetidamente la música. Después, me imagino el espacio, casi de forma clásica. ¿Qué imagen aparecería si hiciera una escenificación clásica? ¿Qué tipo de espacio? Sobre todo, en temas de la antigüedad. ¿Cómo es el escenario, dónde se encuentran los personajes, hay alguna escalera? Esto no quiere decir que después lleve a cabo realmente estas imágenes. A continuación, reúno mucho material al respecto: literatura, textos, trabajos sobre ese tema, otro tipo de tratamientos como fotos, pero sobre todo, obras plásticas de diferentes épocas. En el caso de *Matsukaze*, quise conocer evidentemente todo el ámbito cultural. Al principio, está el periodo de la recopilación de los materiales. Después, busco mi vínculo personal con la temática explorando entre mis propias imágenes y fantasías. En *Dido* surgió muy pronto la imagen de la piscina, a partir de la cual surgió el resto del espacio. Me pregunté: ¿dónde estamos? Troya está ardiendo y Aeneas y sus compañeros se pasan el tiempo en el agua. A partir del agua, fui llegando a los demás elementos. Para las brujas pensé en la tierra, por lo que quise trabajar con barro. Por tanto, son más bien imágenes asociativas.

No obstante, está claro que determinadas ideas tienen que ver directamente con la obra, solo su lugar no es evidente. En el caso de *Medea* fue: ¿Qué significa esta obra para mí? ¡Una tormenta extraordinaria! De aquí surgieron las máquinas de viento.

Una pregunta fundamental para mí es: ¿qué medio necesita esta obra? Cuando he decidido el plano plástico, comienza el trabajo de los detalles, lo coreográfico. A partir de aquí, trabajo con imágenes y asociaciones, de las que extraigo fragmentos que traspaso a los cuerpos y desde donde desarrollo los movimientos.

En algunos ensayos, he visto que trabajas sin música, incluso en fases bastante largas y que desarrollas largas secuencias que, más tarde encajan sorprendentemente con la música. ¿Llevas dentro de ti la música que para los demás al principio es inaudible?

Para mí, está la esencia de la música, el aliento de la música. ¿Qué es esta obra? ¿Qué lenguaje necesita? En *Impromptus*, el trabajo previo para *Dido & Aeneas*, trabajé al principio con la música y sobre la música, con gran precisión. Y llegó un momento en el que estaba muy insatisfecha, por lo que deseché todo el trabajo y empecé de nuevo. Pude volver a incorporar la música en nuestro proceso de ensayo después de haberme dado cuenta de que teníamos que trabajar primero con nuestros propios temas. En *Impromptus*, me parecía esencial que hubiera mucho movimiento en el espacio y que se fuera diferenciando paulatinamente. En el dueto, en *Roméo et Juliette*, el proceso fue diferente. Empecé con el trabajo sin música para ir desarrollándolo a diario en París ya con la música. Los planteamientos son siempre diferentes.

Entrevista realizada por Ilka Seifert, en Berlín, el 20 de mayo de 2015.

BIOGRAFÍAS

LEONARDO GARCÍA ALARCÓN

Director musical

Este director de orquesta y clavecinista de nacionalidad suiza y argentina estudió piano en Argentina antes de establecerse en Europa en 1997. Iniciado en la música barroca por Gabriel Garrido, fundó en 2005 su conjunto Cappella Mediterranea, *ensemble* que compagina con la dirección de la Millenium Orchestra. Su actividad concertística se concentra principalmente entre la ciudad de Ginebra, el CCR de Ambronay, la Ópera de Dijon y Versalles, Bélgica, y América del Sur. Ha dirigido *Orfeo* en la Staatsoper de Berlín, *Eliogabalo* en la Opéra de París, *Il Giasone* y *Atys* en el Grand Théâtre de Ginebra y *Erismena* en el Festival de Aix-en Provence y la Opéra de Dijon. En 2021 asumió la dirección de La Cité Bleue, en Ginebra. Caballero de la Orden de las Artes y las Letras por el Ministerio de Cultura francés, recientemente ha dirigido *L'incoronazione di Poppea* en Aix-en-Provence, su propia *La passione di Gesù* en el Festival de Ambronay y el Victoria Hall de Ginebra y *Acis and Galatea* en el Concertgebouw de Ámsterdam.

SASHA WALTZ

Directora y coreógrafa

Nacida en Karlsruhe, esta coreógrafa, bailarina y directora de escena alemana estudió danza y coreografía en Ámsterdam y Nueva York. Cofundadora en 1993 junto a Jochen Sandig de la compañía Sasha Waltz & Guests, es también cofundadora de la Sophiensæle (1996) y la Radialsystem (2006) de Berlín. Entre 2000 y 2004 ha formado parte de la dirección artística del Schaubühne am Lehniner Platz y ha codirigido el Staatsballett de Berlín junto a Johannes Öhman durante la temporada 2019-20. De su enfoque artístico, basado en formas interdisciplinarias de interpretación y creación han resultado coreografías como la trilogía *Travelogue* y *Körper*, óperas coreografiadas como *Dido & Aeneas* y proyectos exploratorios como *Dialogue 09 - Neues Museum*. Actualmente se centra en la condensación de procesos colaborativos y el desarrollo sincrónico de la coreografía y la música en producciones como *Kreatur* (2017). En 2021 fue nombrada Comendador de la Orden de las Artes y las Letras por el Ministerio de Cultura francés. En el Teatro Real ha dirigido *Dido & Aeneas* (2019).

ALEXANDER SCHWARZ

Escenógrafo

Este arquitecto y diseñador de escenografía alemán estudió arquitectura en la Universidad de Stuttgart, la Academia Estatal de Bellas Artes de Stuttgart y el Instituto Federal Suizo de

Tecnología de Zúrich, todo ello después de haberse formado como *luthier* en Mittenwald. Desde 2011 es socio del estudio de arquitectura David Chipperfield Architects de Berlín, donde trabajó desde 1996, primero en Londres y luego en la capital alemana. Como director de diseño, ha diseñado numerosos edificios públicos, incluidos el Neues Museum y la Galería James Simon en la Isla de los Museos de Berlín, Haus Bastian en Berlín, el Literaturmuseum der Moderne de Marbach, el Museo Folkwang de Essen, así como la restauración de la Nueva Galería Nacional de Berlín de Mies van der Rohe, donde también ha comisariado la exposición *Sticks and Stones*. Combina la práctica de la arquitectura y la investigación con la docencia. En 2015 asumió la cátedra de Edificios públicos y diseño en la Universidad de Stuttgart.

BERND SKODZIG

Figurinista

Este diseñador de vestuario alemán estudió con Jürgen Rose en el departamento de escenografía y diseño de vestuario en la Academia Estatal de Bellas Artes de Stuttgart. Participó como asistente de Rose en *Die Zauberflöte* en la Ópera de Bonn. Tras trabajar como diseñador de vestuario para *Body* de Sasha Waltz, ha colaborado con los directores de escena Burkhard C. Kosminski, Ulrich Rasche, Marie Louise Bischoff Berger y Oliver Reese. Participó junto a Peter Mussbach en el estreno de la ópera *Phädra* de Hans Werner Henze y con Tankred Dorst en *Der Ring des Nibelungen* en el Festival de Bayreuth. Diseñó el vestuario del centenario de *Le sacre du printemps* en el Théâtre des Champs-Élysées de París y el Teatro Mariinsky de San Petersburgo y ha trabajado en Opéra Bastille de París, De Nationale Opera de Ámsterdam y el Teatro alla Scala de Milán. Recientemente ha participado en *La Divina Comedia - Purgatorio*, con música de John Luther Adams y coreografía de Xin Peng Wang para el Ballet de Dortmund y *SYM-PHONIE MMXX* de Sasha Waltz & Guests en la Staatsoper de Berlín.

MARTIN HAUKE

Iluminador

Este diseñador de iluminación berlinés estudió Teatro y Tecnología de Eventos. Mientras trabajaba en los Art Lab Studios de Berlín, participó como iluminador en diversos espectáculos para Cora Frost, Gayle Tufts, Tim Fischer y Alex B. Ha trabajado con Sasha Waltz desde 1996 como iluminador en espectáculos como *Zweiland*, *Körper*, *S*, *noBody*, *insideout*, *Impromptus*, *Jagden und Formen* (Zustand 2008), *Gezeiten*, *Continu* y la ópera *Matsukaze* de Toshio Hosokawa. Fue iluminador y escenógrafo de *Métamorphoses* de Sasha Waltz, e iluminador en 2012 del proyecto de danza *MusicTANZ - Carmen*, dentro del programa educativo de la Filarmónica de Berlín. En 2013, fue responsable de la iluminación del proyecto *Dialogue 2013- Kolkata* en India y *L'après-midi d'un faune*. Ha diseñado también

la iluminación de *Orfeo* de Sasha Waltz en 2014. Más recientemente, diseñó la luz para *Figure humaine* de Sasha Waltz & Guests con motivo de la inauguración de la Elbphilharmonie de Hamburgo en 2017.

TAPIO SNELLMAN

Diseñador de vídeo

Este cineasta finlandés de origen sueco estudió arquitectura en la Universidad de Stuttgart y la Universidad de North London antes de trabajar en el despacho de arquitectos Toyo Ito en Tokio. Establecido en Londres, su trabajo incluye instalaciones cinematográficas inmersivas, documentales, animación experimental en 3D y proyecciones en museos, teatro, danza y ópera. Ha impartido clases en escuelas como la London School of Economics, la Architectural Association en Londres y el Instituto de Arquitectura del Sur de California de Los Ángeles. Es socio fundador de la productora creativa *Neutral* que codirigió entre 1998 y 2012. Ha colaborado con los arquitectos Herzog & de Meuron, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, David Adjaye y el diseñador de moda Hussein Chalayan en proyectos de cine, animación y *performance*. Ha colaborado con Sasha Waltz en el proyecto *Dialogue 2013 - Kolkata* en India. Su obra se ha exhibido en el Museo de Victoria y Alberto y la Tate Modern de Londres, el Museo Guggenheim y el MoMA de Nueva York, así como en la Bienal de Arquitectura de Venecia.

GEORG NIGL

Orfeo

Este barítono austríaco, solista desde la infancia en los Niños Cantores de Viena, ha desarrollado una carrera operística que abarca desde el Barroco hasta la creación contemporánea. Ha interpretado los roles titulares de *Wozzeck* en el Teatro alla Scala de Milán, el de *Macbeth Underworld* de Pascal Dusapin en su estreno mundial en La Monnaie de Bruselas, el de *Orest* de Manfred Trojahn en la Staatsoper de Viena, así como Peter de *Violetter Schnee* de Beat Furrer en su estreno mundial en la Staatsoper de Berlín. En este mismo teatro ha cantado el rol titular de *Orfeo* en Berlín, así como Eisenstein de *Die Fledermaus* en la Staatsoper de Viena, el rol titular de *Le nozze di Figaro* en la Staatsoper de Hamburgo y Pilatos de *La pasión según San Juan* y Alberich de *Das Rheingold* en concierto junto a Simon Rattle. Recientemente ha cantado el rol titular de *Jakob Lenz* de Wolfgang Rihm en el Festival de Salzburgo y Papageno de *Die Zauberflöte* en Viena y el Festival Menuhin de Gstaad. En el Teatro Real ha participado en *Il prigioniero* (2012) y *Die Eroberung von Mexico* (2013).

JULIE ROSET

La música, Euridice

Esta soprano francesa inició estudios vocales en el Conservatorio de Aviñón antes de graduarse en la Escuela Superior de Música de Ginebra y la Juilliard School de Nueva York en 2022, año en el que ganó el Concurso de Ópera Laffont de la Metropolitan Opera House. Debutó a temprana edad como Papagena de *Die Zauberflöte* en la Ópera de Toulon y actuó poco después en París como Amour de *Titon & l'Aurore* de Mondonville junto a Les Arts Florissants y William Christie en la Ópera Comique. Ha cantado el Criado y el Amor de *L'incoronazione di Poppea* en el Festival d'Aix-en-Provence, Amour de *Les Indes Galantes* en la Ópera Royal de Versalles y Aurora y Giunone de *La finta pazza* de Sacconi en el Concertgebouw de Ámsterdam. Recientemente ha cantado la ninfa de *Orfeo* en el Festival de Aix-en-Provence, el ángel en *La Passione di Gesù* de Leonardo García Alarcón en el Festival de Ambronay y el rol titular de *Theodora* en el Herbst Theatre de San Francisco en gira con la Philharmonia Baroque Orchestra y Richard Egarr.

CHARLOTTE HELLEKANT

La mensajera, La esperanza

Esta soprano sueca formada en Philadelphia y Nueva York ha desarrollado su carrera operística a ambos lados del Atlántico, interpretando Cherubino de *Le nozze di Figaro* y Charlotte de *Werther* en la Washington Opera, el paje de *Salome* en la Metropolitan Opera House de Nueva York, Siebel de *Faust*, Cherubino y Orphée de *Orphée et Eurydice* en la Ópera Nacional de París y el rol titular de *Carmen* en el Festival de Glyndebourne. Ha interpretado también Charlotte en la Deutsche Oper de Berlín, *Carmen* en la Real Ópera Sueca, Ino de *Semele* en el Théâtre des Champs Élysées de París, Cornelia de *Giulio Cesare* con Marc Minkowski en la Opernhaus de Zúrich y Marguérite de *La damnation de Faust* en el Festival de Salzburgo. Ha estrenado roles y obras escritas para ella, como el de Murasame de *Matsukaze* de Toshio Hosokawa en La Monnaie de Bruselas, el rol titular de *Erik XIV* de Mikko Heiniö y la obra *In die Luft geschrieben* de Stefano Gervasoni junto a la Orquesta de Cámara de Múnich. Recientemente ha cantado Polina de *La dama de picas* en Bruselas.

ALEX ROSEN

Caronte

Este bajo californiano desarrolla su carrera en las salas de concierto y los escenarios de ópera. Premiado en el Concurso Internacional de Lied Hugo Wolf 2018 y galardonado por la Fundación Royaumont, ha ofrecido recitales en el Festival de Lied Victoria de los Ángeles de Barcelona y el Wigmore Hall de Londres. Como solista ha interpretado *La Creación* con la Orquesta Nacional de Metz y *La pasión según San Juan* con Les Arts Florissants y William Christie. Ha cantado Seneca de *L'incoronazione di Poppea* en la Ópera de Cincinnati, Cadmus y Somnus de *Semele* en la Ópera de Philadelphia, Truffaldino de *Ariadne auf Naxos* en el

Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Tiempo, Nettuno y Antinoo de *Il ritorno d'Ulisse in patria* en el Theater de Basilea y Masetto y el comendador de *Don Giovanni* en la Opéra National de Burdeos y Barcelona. Ha cantado *L'incoronazione di Poppea* en el Festival de Aix-en-Provence en Versalles y el rey de Escocia de *Ariodante* en el Théâtre des Champs-Élysées de París y en el Palacio de la Ópera de A Coruña.

LUCIANA MANCINI

Proserpina

El repertorio de esta mezzosoprano sueca de origen chileno abarca desde el Renacimiento hasta Luciano Berio o Astor Piazzolla. Ha cantado la *Rappresentazione di anima et di corpo* en la Staatsoper de Berlín junto a René Jacobs, Amastre de *Serse* en el Theater an der Wien, junto a Jean-Christophe Spinosi y Proserpina de *Orfeo* de Monteverdi junto a Pablo Heras-Casado en De Nationale Ámsterdam, Luxemburgo, Lille y Berlín. Ha cantado también Anio de *La clemenza di Tito* en el Festival de Drottningholm, Zaida de *Il Turco in Italia* en De Nationale Opera de Ámsterdam, Panthalis de *Mefistofele* en la Festspielhaus de Baden-Baden, los roles titulares de *La Cenerentola* y *María de Buenos Aires* en Bonn y las *Folk Songs* de Berio con la Orquesta Sinfónica de Melbourne. Recientemente ha cantado Melissa de *La liberazione di Ruggiero* de Francesca Caccini en el Theater an der Wien y Polinesso de *Ariodante* con Il Pomo d'Oro en el Théâtre des Champs-Élysées de París y en el Palacio de la Ópera de A Coruña. En el Teatro Real ha participado en *Dido & Aeneas* (2019).

KONSTANTIN WOLFF

Plutón

Este bajo barítono alemán se formó en la Escuela Superior de Música de Karlsruhe antes de obtener el primer premio en el Concurso Mendelssohn de 2004. A lo largo de su carrera ha colaborado con los directores de orquesta Nikolaus Harnoncourt, Claudio Abbado, Simon Rattle, Yannick Nézet-Séguin, Riccardo Chailly y Pablo Heras-Casado. Ha interpretado la *Sinfonía núm. 9* de Beethoven junto a Vasily Petrenko, *El Mesías* en gira con Les Arts Florissants, Jesus de *La pasión según San Marcos* junto a Jordi Savall en Barcelona, Versalles y París y Don Alfonso de *Così fan tutte* junto a Teodor Currentzis en la Konzerthaus de Viena y el Festival de Lucerna. También ha actuado como Mercurio de *L'incoronazione di Poppea* en la Opéra de Lyon, el orador de *Die Zauberflöte* en el Festival de Aix-en-Provence y Orbazzano de *Tancredi* y Garibaldo de *Rodelinda* en el Theater an der Wien. Recientemente ha cantado la *Misa en Si menor* en el Auditorio Nacional de Madrid, Jesus de *La pasión según San Juan* en el Wigmore Hall de Londres y *El Mesías* en el Festival de Saint-Denis.

JULIÁN MILLÁN

Apolo, Eco, Pastor 4

Diplomado en Filosofía y Literatura comparada, este barítono inició sus estudios de violín a los cuatro años en la Academia de Música Zoltán Kodály de Murcia y posteriormente estudió canto con Yolanda Vigil en esta ciudad, con Gerd Türk y Marcel Boone en Basilea y con Margreet Honig en Ámsterdam. Especializado en lied, ha recibido consejo de Carlos Mena, Dietrich Henschel, Andreas Scholl, Thomas Quasthoff y Christoph Prégardien. Tras su debut en 2005, ha actuado en la Philharmonie de Berlín, De Nationale Opera de Ámsterdam, la Festspielhaus de Baden-Baden y el Grand Théâtre de Luxemburgo. Ha cantado *L'Orfeo* en la Staatsoper de Berlín y *The Fairy Queen* en L'Auditori de Barcelona y actuado en los Musikfest de Berlín y Stuttgart, la Bachwoche de Stuttgart, La Folle Journée de Tokio, el Festival d'Ambronay, el Festival de Haut Jura, los Händel-Festspiele de Halle y Gotinga, el Festival Musica Antiqua de Brujas, el Festival Internacional de Bergen, las Telemann-Festtage de Magdeburgo y el Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

CÉCILE KEMPENAEERS

Ninfa, Pastor 1

Esta soprano belga estudió canto con Mireille Capelle y Rolande van der Paal en la Academia Real de Música de Gante, y perfeccionó sus estudios con Margreet Honig en Ámsterdam, Ingrid Voermans en La Haya y Jutta Schlegel en Berlín. Desarrolla su actividad principalmente en las salas de conciertos, donde ha actuado con los directores de orquesta Philippe Herreweghe, Attilio Cremonesi, Daniel Reuss, Enrico Onofri, Hans Christoph Rademann, Paul Dombrecht y con orquestas barrocas como el Collegium Vocale de Gante, la Akademie für Alte Musik de Berlín, la Freiburg Barockorchester, Il Fondamento y la Lautten Compagny. También canta en las agrupaciones vocales Zefiro Torna, el Huelgas Ensemble, Ricercar, la Capella de la Torre, el Orlando di Lasso Ensemble, el Vocalconsort de Berlín y Arsys. Con la compañía Sasha Waltz & Guests ha participado en diversas producciones de ópera: *Dido & Aeneas* con la Akademie für Alte Musik Berlin con Christopher Moulds, *Medea* de Pascal Dusapin con Marcus Creed y *Passion* de este mismo compositor con el Ensemble Modern.

LEANDRO MARZIOTTE

Pastor 2, Espíritu

Este contratenor uruguayo ha sido ganador del primer premio en el Concurso Internacional Händel de Göttingen en 2014 y finalista del Primer Concurso Internacional de Contratenores de Lugano en 2011. Máster en canto barroco *cum laude* por el Real Conservatorio de La Haya, ha actuado en el Teatro Colón de Buenos Aires, el Teatro Municipal de Rio de Janeiro, el Teatro Solís de Montevideo, el Anfiteatro Simón Bolívar de Ciudad de México y el Palacio Pushkin de San Petersburgo. Ha cantado el rol titular de *Orfeo ed Euridice* en el Theater de Luneburgo, Arsamene de *Serse* en el Theater de Magdeburgo y Ottone de *Agrippina* en el

Theater de Oldemburgo y es colaborador habitual de la Cappella Mediterranea de Leonardo García Alarcon, Le Poème Harmonique de Vincent Dumestre y el Ricercar Consort de Philippe Pierlot. Recientemente ha cantado la bruja de *Dido & Aeneas* en Luneburgo, Filli de *Acis and Galatea* en la Maison de la Radio et de la Musique de París y *Orfeo* en el Festival de Aix-en-Provence, la Philharmonie de Colonia y la Opéra National de Lorena.

FABIO TRÜMPY

Pastor 3

Este tenor suizo estudió canto con Margreet Honig en Ámsterdam antes de ingresar en el Opera Studio Nederland. Galardonado con el Prix des Amis del Festival de Aix-en-Provence, ha sido miembro de la Opernhaus de Zúrich. Ha cantado Tamino de *Die Zauberflöte* en el Festival de Spoleto en los Estados Unidos, Camille de *Die lustige Witwe* en la Opéra National de Lorena, Aleya de *Desde la casa de los muertos* en producción de Calixto Bieito en el Theater de Basilea, Pane de *La Calisto* y Fritz de *La Grande-duchesse de Gerolstein* en el Grand Théâtre de Ginebra y un pastor de *Orfeo* en la Staatsoper de Berlín junto a Pablo Heras-Casado. Ha interpretado también Oronte de *Alcina* junto a Andrea Marcon en el Teatro Bolshoi de Moscú y la Staatsoper de Hamburgo y Don Ottavio de *Don Giovanni* junto a Jérémie Rhorer en el Festival de Beaune. Recientemente ha cantado *La pasión según San Mateo* en la Opéra de Dijon, Coridon de *Acis and Galatea* en la Maison de la Radio et de la Musique de París y el *Requiem* de Mozart en el Concertgebouw de Ámsterdam.

HANS WIJERS

Pastor 5, Espiritu

Este bajo barítono neerlandés inició sus estudios de canto en el Conservatorio de Arnhem después de abandonar sus estudios universitarios de Lengua y literatura neerlandesas y antes de graduarse en el Real Conservatorio de La Haya, donde estudió con Aafje Heynis, Meinard Kraak, Margreet Honig y Diane Forlano. Además de trabajar como solista tanto en los escenarios de ópera como en en las salas de concierto, colabora regularmente con diversas agrupaciones vocales, como el Coro de Cámara Holandés y la Cappella de Ámsterdam. Es además miembro del Coro Barroco de Ámsterdam de Ton Koopman, del Coro Balthasar Neumann de Thomas Hengelbrock y del Vocalconsort de Berlín. Entre sus proyectos más personales se encuentra el Egidius Kwartet, agrupación vocal especializada en la música de la Escuela francoflamenca, fundada en 1995 junto a tres compañeros del Coro Barroco de Ámsterdam, y con la que ha ofrecido numerosos conciertos en Europa, América del Sur y los Estados Unidos de América.

FLORIAN FETH

Espiritu

Este tenor alemán inició su formación en la Escuela Superior de Música de Maguncia antes de continuar sus estudios vocales junto al profesor Thomas Heyer en la Escuela Superior de Música de Fráncfort, donde se graduó en 2012. Posteriormente asistió a diversas clases magistrales impartidas por el tenor Gerd Türk y el pianista Helmuth Deutsch. En mayo de 2014 interpretó la parte de tenor de las voces celestiales de la *Rappresentatione di anima et di corpo* en la Staatsoper de Berlín junto a René Jacobs. Ha participado como miembro del coro del Vocalconsort de Berlín y como Espíritu en diversas representaciones de *Orfeo* de Monteverdi en la producción de Sasha Waltz junto a los directores Pablo Heras-Casado y Leonardo García Alarcón. En 2016 cantó la parte de tenor en el oratorio *Israel in Egypt* de Händel en la Winteroper de Potsdam junto al director de orquesta Konrad Junghänel. Colabora también con diversos coros y ensambles profesionales, como el Vocalconsort de Berlín, el RIAS Kammerchor y Vox Luminis.

VOCALCONSORT BERLIN

Vocalconsort Berlin es uno de los coros más respetados y versátiles de Alemania. En 2013 fue galardonada con el ECHO Klassik. Fundado en 2003, Vocalconsort no tiene director principal, sino que trabaja por proyectos con varios directores y, sobre todo, con socios artísticos a largo plazo como Daniel Reuss, Folkert Uhde y Sasha Waltz. Vocalconsort Berlin mantiene una presencia regular en los principales escenarios y festivales de Europa. Versátil tanto en instrumentación como en repertorio, pero siempre adecuado estilísticamente y de deslumbrante homogeneidad, ha satisfecho éxito una amplia variedad de estilos y géneros, desde la música antigua hasta las composiciones contemporáneas. En sus propios proyectos, a Vocalconsort Berlin intenta trascender los límites de los géneros y disciplinas clásicas en actuaciones *a cappella*, así como en puestas en escena. A lo largo de su trayectoria artística, Vocalconsort Berlin ha trabajado junto a algunos de los principales directores de orquesta del momento como René Jacobs, Kent Nagano, Peter Ruzicka, Sir Simon Rattle, Marcus Creed, Jos van Immerseel, Enrique Mazzola, Pablo Heras-Casado e Ivan Fischer. En los últimos años se ha intensificado la colaboración con la Komische Oper Berlin bajo la dirección de Barrie Kosky, así como la cooperación del coro con la Konzerthausorchester Berlin.

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

La Freiburger Barockorchester ha tenido una presencia significativa en la escena musical internacional durante más de 30 años. Fundada en 1987 por antiguos alumnos de la Escuela de Música de Friburgo, actúa en las principales salas de conciertos internacionales, como la Filarmónica de Berlín, el Wigmore Hall de Londres, el Lincoln Center de Nueva York, el Concertgebouw de Ámsterdam y la Filarmónica de París. La orquesta realiza giras de conciertos por todo el mundo y es invitada habitualmente por los principales festivales de música, como el Festival de Salzburgo, el Festival de Tanglewood y el Festival de Música

Antigua de Innsbruck, a la vez que mantiene su propia serie de suscripción en Friburgo, Stuttgart y Berlín. Su repertorio, centrado en los periodos barroco y clásico, se extiende a compositores románticos como Mendelssohn y Schumann. Aunque actúa habitualmente sin director, en ocasiones especiales ha colaborado con personalidades como Pablo Heras-Casado, Simon Rattle o Teodor Currentzis y mantiene una intensa relación con René Jacobs. Con ella han actuado solistas como Isabelle Faust, Philippe Jaroussky, Christian Gerhaher, Alexander Melnikov, Andreas Staier y Jean-Guihen Queyras, así como con Gottfried von der Goltz y Kristian Bezuidenhout, quienes asumieron el cargo de directores artísticos de la orquesta de Petra Müllejans en 2017.