



JOSÉ M. SÁNCHEZ-VERDÚ

AURA (2007-2009) opera from the novel of the same name by Carlos Fuentes

1	Introduction	4:41	9	Interlude III	2:00
2	Scene 1 Entrance to the house/ Consuelo's bedroom	6:15	10	Scene 6 Consuelo's bedroom	4:26
3	Interlude I	1:29	11	Scene 7 Kitchen and dining room (parallel)	3:50
4	Scene 2 Dining room	2:27	12	Scene 8 Aura's bedroom	6:26
5	Scene 3 Consuelo's bedroom	3:38	13	Scene 9 Corridor	4:08
6	Interlude II	1:37	14	Scene 10 Felipe's bedroom [Engel-Studien]	9:50
7	Scene 4 Dining room	3:16	15	Scene 11 Consuelo's bedroom	6:38
8	Scene 5 Dining room	4:03			

TT: 65:14

Neue Vocalsolisten Stuttgart:

Sarah Sun soprano · **Truike van der Poel** mezzo soprano · **Andreas Fischer** bass

Martin Nagy tenor · **Guillermo Anzorena** baritone

Kammerensemble Neue Musik Berlin

Duo Alberdi & Aizpiolea

EXPERIMENTALSTUDIO des SWR:

Joachim Haas auraphon

José M. Sánchez-Verdú conductor

Worldpremiere at Teatro de la Zarzuela Madrid
Produced by Musik der Jahrhunderte Stuttgart,
Operadhoj Madrid, la Biennale di Venezia
(ENPARTS - European Network of Performing Arts)
Supported by Kulturstiftung des Bundes
Stage direction: Susanne Øglænd
Scene: Mascha Mazur
Lighting: Andreas Fuchs
Video: Jan Speckenbach

Auraphon: EXPERIMENTALSTUDIO des SWR
Recording venue: Volksbühne Berlin
Recording date: 30.01.- 31.01.2010
Recording supervisor: Wolfram Nehls
Recording engineer: Axel Sommerfeld
Sound technicians: Gerald Weinert, Ralf Willner
Mastering, editing: Wolfram Nehls
Executive producer: Rainer Pöllmann
Production: © & ® Deutschlandradio &
KAIROS Music Production, 2010
Artwork: Jakob Gasteiger
Graphic design: Gabi Hauser
Producers: Barbara Fränzen, Peter Oswald
Christine Fischer, Xavier Güell
Publisher: Breitkopf & Härtel (Wiesbaden)

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Sarah Sun	Aura
Truike van der Poel	Consuelo
Andreas Fischer	Felipe
Martin Nagy · Guillermo Anzorena	voices from afar

Kammerensemble Neue Musik Berlin

Rebecca Lenton	flute
Robin Hayward	tuba
Ekkehard Windrich	violine
Daniella Strasfogel	violine
Nikolaus Schlierf	viola
Cosima Gerhardt	violoncello
Lars Bruger	double bass
Antje Hensel	alt recorder and doublebass paetzold recorder in F

Duo Alberdi & Aizpiolea

Iñaki Alberdi	accordion
Iñigo Aizpiolea	accordion

EXPERIMENTALSTUDIO des SWR

	Live electronic realization
Joachim Haas	auraphon and sound projection

“Una obra con continuas transiciones”

La ópera de José M. Sánchez-Verdú *AURA*

Rainer Pöllmann

Esta es una obra sobre realidad y ficción, sobre la fuerza de la imaginación, el poder del pasado y el amor:

Al responder un anuncio clasificado que parece hecho a su medida, el joven historiador Felipe Montero va a parar a la casa de Consuelo, una anciana que le encarga poner en orden las memorias de su marido el general Llorente, muerto hace mucho tiempo. En la casa vive también Aura, la joven sobrina de Consuelo, que fascina a Felipe desde el principio y de la que se enamora desesperadamente. Pronto, sin embargo, se diluyen las fronteras entre los diferentes personajes. Consuelo y Aura parecen actuar con una sincronía extraña. Felipe descubre una antigua fotografía del General, y se reconoce en ella a sí mismo. ¿Qué es real, y qué imaginación? ¿Realmente son las dos mujeres dos personas distintas? Felipe comprende al final que Aura es simplemente una proyección, pero para entonces ya está atrapado en la tela de araña del mundo de Consuelo, condenado irremediablemente al pasado.

Necrofilia y rupturas de identidad: la historia

El escritor mexicano Carlos Fuentes escribió el relato *Aura* en 1961 en París. Forma parte del corpus de tradición del realismo mágico y de las historias

latinoamericanas de fantasmas, si bien las supera ampliamente.

En un ensayo que es de hecho prácticamente tan largo como la propia historia, Fuentes analiza sus propias motivaciones autobiográficas, así como el marco histórico-cultural en el que se mueve la obra y las fuentes en las que se inspira. Dicho ensayo abarca desde la literatura de la China Antigua o una historia japonesa del siglo XVII hasta el *Ángel exterminador* de Buñuel, pasando por *La dama de las camelias*, de Dumas, o *La Traviata* de Verdi. Según el autor, *Aura* es sobre todo una historia de erotismo y necrofilia, integrada en la larga tradición de historias sobre la fidelidad eterna y el reencuentro con el ser querido a través de la muerte.

José M. Sánchez-Verdú, nacido en 1968 en Algeciras (Cádiz), ha abordado en su carrera repetidas veces los abismos del espíritu humano, desde las obsesiones del miedo presentes en la película muda de Friedrich Wilhelm Murnau *Nosferatu – una sinfonía del horror*, que musicalizó, hasta los lados más místicos e irracionales del Islam y la Cristiandad. El silencio y la sombra aparecen regularmente como metáforas en muchos de sus trabajos, y siempre se ha sentido atraído por lo ambiguo, por las zonas de cruce de culturas, de las que Andalucía es claro ejemplo, por la presencia de influencias islámicas y cristianas en su territorio. Partiendo de estas ideas de fondo, fue precisamente la cuestión de la identidad la que llevó al compositor a elegir la historia de Fuentes como base para su ópera, y así poder situarla en el centro del conflicto. Los otros temas importan-

tes de la ópera se ven relegados a un segundo plano en comparación con ella.

“Fuentes juega siempre con los límites“, según Sánchez-Verdú, „nunca está claro dónde algo empieza, y dónde acaba. *AURA* – tanto la historia como la ópera – es una obra con continuas transiciones”

Y es así desde el primer momento:

„Lees ese anuncio. Una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más.”

Así comienza el relato de Carlos Fuentes, y con las mismas palabras comienza la ópera: ¿Quién es ese “Tú”? ¿El lector, el público? ¿El narrador en un diálogo imaginario consigo mismo? Lo que queda claro desde el principio es cómo las identidades se desdibujan en esta obra. Del mismo modo que el lector se ve implicado desde el principio en la acción, también el espectador y oyente de la obra de teatro musical se ve expuesto a constantes cambios de perspectiva y diferentes espacios musicales.

Escenas sin palabras: la dramaturgia musical

El libreto, preparado por el propio compositor, sigue en lo esencial el discurso del libro, si bien reduce la narración a una estructura de varios momentos centrales. La partitura se compone de una introducción, once escenas y tres interludios.

Introducción „Lees el anuncio“

Escena 1 „Las memorias de mi marido deben ser completadas“: Llegada de Felipe a la casa, encuentro con Consuelo, aparece Aura.

Interludio 1

Escena 2 [*Felipe queda prendado de Aura*]

Escena 3 „Llega, Ciudad de Dios“: Oración ferviente de Consuelo. Felipe recibe la primera parte de las memorias

Interludio 2 [*Felipe sueña con el jardín*]

Escena 4 „En esta casa no hay jardín“ Consuelo insta a Felipe a ir a verla a la noche

Escena 5 Cena de Aura, Consuelo y Felipe.

Interludio 3

Escena 6 “Tenía quince años cuando la conocí” Felipe recibe la segunda parte de las memorias. Consuelo debe de tener 109 años

Escena 7 „Está loca“: Aura sacrifica un macho cabrío; Consuelo realiza los mismos gestos a la vez

Escena 8 „Cielo, ahí lasso“ „¿me querrás siempre?“. Escena de amor entre Aura y Felipe. Felipe jura amor eterno, también en la vejez. Consuelo los espía escondida.

Escena 9 “¿Irnos? ¿A dónde?” Planes de huida. Felipe quiere liberar a Aura del supuesto dominio de Consuelo. Aura debe renacer.

Escena 10 *Engel-Studien*: „Todo ángel es terrible“

Escena 11 „Volverá, Felipe“. Las realidades se desdibujan: Aura es Consuelo, Felipe el General Llorente.

Por lo general los diálogos están reducidos a frases cortas y muy significativas; no hay un argumento que atraviese la obra, sino más bien momentos puntuales que iluminan la condición psíquica de los personajes. Más importante que la historia concreta es la vida interna de las figuras musicales, que da lugar a un ambiente de constante y sutil amenaza. Es por esto que la música, incluso en escenas que presentan más diálogo, es el verdadero motor del desarrollo interno.

José M. Sánchez-Verdú eligió, consecuentemente, no las escenas más importantes para el desarrollo narrativo, sino los momentos que ofrecían más espacio para una elaboración musical propia. Como ejemplo tenemos la fervorosa oración de Consuelo, pero también el sueño de Felipe sobre un jardín detrás de la casa, que probablemente no exista. Estas escenas aportan a Sánchez-Verdú la posibilidad de caracterizar psicológicamente a los personajes mas allá de un argumento concreto. El jardín es además una de las metáforas recurrentes en su música, donde representa a la naturaleza, y los laberintos del espíritu. No sorprende, por tanto, que no quisiera prescindir de esta escena. El sueño se transfiere a uno de los interludios y su naturaleza se desvela de manera retrospectiva en un breve diálogo de la siguiente escena.

Estas "escenas sin palabras" aparecen varias veces en *AURA*, aunque caracterizan principalmente la primera mitad de la ópera. El primer encuentro extenso entre Felipe y Aura, la fascinación que siente el joven historiador por ella, su creciente amor: todo esto se expresa únicamente con la música, sin palabras. También el desconcierto que sobreviene a Felipe durante la primera cena, al darse cuenta de cómo las dos mujeres se mueven de manera sincrónica, se traslada íntegramente a la música: los glissandos-aullidos de esta sección desgarran brutalmente con su consistencia, a pesar de haber sido preparados motivicamente, el hasta entonces delicado tejido sonoro de la ópera. (En el estreno esta parte se escenificó como un éxtasis de la escucha)

La dramaturgia interna: la música

José M. Sánchez-Verdú ha escrito para *AURA* una música increíblemente delicada, casi intangible. Especialmente los dos acordeones y el sonido extremadamente dúctil de la flauta baja y la flauta Paetzold contrabajo ayudan a crear una imagen sonora etérea y flotante. Tal y como pasaba en *GRAMMA*, otra ópera del compositor, la música en *AURA* atraviesa largos períodos cercanos al silencio y produce un efecto casi estático. Esta impresión se corresponde con la negación de la temporalidad en el nivel narrativo, pero no hay que olvidar en qué manera la dramaturgia se ha trasladado al interior de la música. En los clímaxes psicológicos de la ópera, en los momentos álgidos de agitación emocional, esta dramaturgia interna

estalla con toda su fuerza. Esto queda claro en la escena mencionada arriba, la primera cena conjunta (escena quinta), e incluso de manera más pronunciada en el momento en que Aura sacrifica un macho cabrío (una escena de fuertes asociaciones bíblicas y arcaicas). Aquí la música se eleva por un momento a un fulminante fortísimo, para inmediatamente después volver a la atemporalidad del mundo de Consuelo.

Un espejo musical: el *Auraphon* como "meta-instrumento"

El sonido "aural" y esférico de la ópera descansa en buen grado sobre el *Auraphon*, el instrumento que el compositor desarrolló de manera conjunta con el Estudio Experimental de la SWR para esta ópera. Se compone de tres gongs y dos tam-tams, que en cierto modo se convierten en actores musicales. La voz de los cantantes o determinados instrumentos del ensamble activan (por medio de medios electrónicos) los gongs y tam-tams, que resuenan, creando sonidos de la nada. "El *Auraphon* es un espejo gigante" según Sánchez-Verdú. "El público no se limita a oír lo que ocurre en escena, sino que percibe este aura como algo que parece provenir de la lejanía, de otro mundo. Esto es lo fundamental de esta obra: el espectador percibe algo, pero no sabe con exactitud el qué. De esta manera se genera una pluralidad de la escucha."

El *Auraphon* con sus cinco instrumentos funciona como una especie de "meta-instrumento" que absorbe todas las otras fuentes sonoras en sí. El

"auraphonista", que controla desde la mesa de mezclas las relaciones entre los cantantes, músicos y el propio *Auraphon*, se convierte así en el verdadero director de los eventos musicales. Pero no sólo el *Auraphon* es un espejo; toda la partitura es el resultado de una ordenación musical extremadamente precisa con un perfecto equilibrio entre todas las partes.

A los cinco instrumentos del *Auraphon* corresponden los cinco cantantes (Aura, Consuelo, Felipe, dos voces lejanas) y cinco instrumentos que tienen una función casi solista (flauta baja, flauta Paetzold contrabajo, tuba baja, dos acordeones), a los que se une un quinteto de cinco cuerdas.

José M. Sánchez-Verdú genera, dentro de esta matriz, una red increíblemente densa de relaciones. La flauta baja, flauta Paetzold contrabajo y la tuba baja se corresponden con Aura, Consuelo y Felipe y con los tres gongs, afinados en Do, Fa y La (C, F y A en el sistema alemán: las iniciales de los personajes); los dos acordeones son los compañeros de las dos voces lejanas y los dos tam-tams. Los instrumentos del ensamble y el *Auraphon* se convierten así en acompañantes o comentaristas de los personajes.

De esta manera no sólo se genera una red de relaciones cruzadas entre ambas partes, sino que se crean continuas transiciones entre la parte vocal y la instrumental. Ambos mundos expresivos se acercan de manera evidente. La respiración (como esencia de vida y a la vez forma elemental de expresión en situaciones extremas) asume un

papel muy importante en ambos mundos, ya sean los sonidos eólicos de la flauta baja y flauta Paetzold contrabajo, o en el respirar y los suspiros de los cantantes.

Además de las correspondencias musicales, la concepción compositiva encuentra otro reflejo en la disposición espacial. La posición de los músicos está fijada en la partitura. Los instrumentos forman un semicírculo, con una flauta y un acordeón a cada lado, y la tuba en el medio. También los cinco instrumentos del *Auraphon*, que están integrados en la partitura y en la puesta en escena, forman un semicírculo en el que sin embargo los instrumentos asignados a cada músico del ensamble no se encuentran necesariamente a su lado, sino que abren un espacio en el que el sonido se despliega.

Autonomía musical: Monteverdi y *Engel-Studien* (*Estudios de ángeles*)

Esta disposición, concreta y en última instancia abierta, otorga a José M. Sánchez-Verdú la autonomía musical necesaria para hacer del texto algo considerablemente prescindible, ya que la música se ocupa también de narrar. La propia música es pues una réplica exacta de las relaciones internas. Incluso más: sabe - y lo demuestra de un modo casi "leitmotívico"- más que los propios personajes. También en este sentido la música de Sánchez-Verdú es en su esencia profundamente psicológica.

En algunos momentos de la ópera la autonomía musical se lleva tan lejos que da pie a la aparición de piezas independientes, que escapan claramente del contexto propuesto y crean un espacio aparte, espacio que también se expresa desde lo sonoro. La primera de estas escenas es el dúo de amor entre Aura y Felipe (escena octava). Aquí Sánchez-Verdú introduce una cita de *Incenerite spoglie*, una de las piezas del sexto libro de madrigales de Claudio Monteverdi, que tiene por tema las lágrimas que el amante derrama sobre la tumba del amado. También aquí la música demuestra saber más de la acción que los propios involucrados. Felipe cree dormir con Aura, pero la música muestra claramente que en realidad se trata de Consuelo, que lamenta la muerte de su marido, acontecida ya hace décadas.

La cita de Monteverdi, una quinta descendente, se prepara en la obra de forma extensa pero sutil. Las notas Do (C en el sistema alemán) de Consuelo y Fa (F) de Felipe en la tuba y la flauta contrabajo Paetzold, así como en el *Auraphon*, introducen la quinta, y también Aura se acerca constantemente a esta quinta durante un largo período de tiempo. Y sin embargo la cita, que presenta el mismo contorno motivico prácticamente sin cambios, funciona como una ruptura, una intromisión de una esfera más allá de lo que hemos escuchado hasta el momento. El panorama sonoro cambia, el gesto musical se acerca más a la retórica barroca. La música nos habla de un amor irreal, algo -también desde la perspectiva histórico-musical- ocurrido hace tiempo, y que pronto será trasladado de nuevo al mundo musical de la casa de Consuelo.

Los *Engel-Studien* escapan incluso de manera más clara del marco que propone la ópera. José M. Sánchez-Verdú compuso la obra antes que la propia ópera y la añadió después antes de la última escena como un interludio dramático, un instante de reflexión en el que se detiene la narración.

Sánchez-Verdú entremezcla en los *Engel-Studien* versos de la segunda elegía de Duino, de Rainer Maria Rilke con el relato bíblico de la escalera de Jacob, narrado en el Génesis. El escenario que se nos presenta es, pues, apocalíptico, lleno de muerte, horror y angustias innombrables. Con ello se recontextualiza nuevamente la historia y se traslada a una nueva dimensión, hecho que se subraya lingüísticamente con el cambio del español al alemán. Pero también desde lo puramente musical conforman los *Engel-Studien* un territorio ajeno a la ópera. Los instrumentos del ensamble enmudecen, y las cinco voces forman un grupo vocal a capella, complementados por el *Auraphon*. Por primera (y última) vez se utilizan los gongs y tam-tams del *Auraphon* como instrumentos de percusión. Como movidas por una mano invisible, las baquetas suspendidas de los instrumentos los hacen sonar con su vibración.

A pesar del (o tal vez gracias a él) carácter externo de los *Engel-Studien*, estos constituyen en el contexto de la ópera no sólo un momento cadencial transitorio, sino el fin hacia el que camina todo el desarrollo de la obra, e incluso más: constituyen un punto de fuga conceptual que condensa todo lo acontecido hasta entonces de manera poético-abstracta.

La relación de los *Engel-Studien* con la ópera se hace más clara al final, cuando durante una cita más amplia del texto de Fuentes, susurrada de forma casi inaudible, se revela el secreto en torno a Aura: en aquel misterioso jardín Consuelo cultiva unas hierbas alucinógenas con las que consigue crear una proyección de Aura en el mundo real.

Así, los *Engel-Studien* no son tampoco la última palabra de este teatro musical. La última escena, que vuelve a tener lugar en la casa de Consuelo, nos trae un final ambivalente: Felipe, abandonadas ya sus promesas de fidelidad, se convierte en la reencarnación del General Llorente y, por tanto, en parte del mundo de Consuelo, enraizado en el pasado. Se ha perdido en la vida, pero incluso allí parece haber una esperanza. Aura, la cristalización de la imaginación (también la artística) volverá, le promete Consuelo. „La traeremos juntos.“



Photo: © Claudio de Casas / Teatro de la Zarzuela, Madrid 2009

AURA

Ópera sobre la novela homónima de Carlos Fuentes
Música, libreto y adaptación: José M. Sánchez-Verdú

Libreto / libretto

Introducción / Introdution

Voces / Stimmen

Lees ese anuncio.
Se solicita historiador joven.
Sólo falta tu nombre.
...Felipe...

Historiador joven.
Cuatro mil pesos...
Leerás el anuncio.

Escena 1 / Szene 1

(Entrada a la casa / Hauseingang /
Habitación de Consuelo / Consuelos Schlaf-
zimmer)

[Felipe llega ante la casa. Llama en vano; nadie responde. La puerta cede al empuje. Cierra el zaguán y penetra en la oscuridad. Busca una luz que le guíe; busca la caja de fósforos en el bolsillo. Una voz aguda y cascada desde lejos le advierte:]

Consuelo

...camine...

...la escalera...
...suba...

Felipe

Señora...

...Felipe Montero...

Consuelo

...

Felipe

Leí su anuncio...

Voces

Se solicita historiador joven.

Consuelo

Avez vous fait des études?

Felipe

A Paris, Madame.

Consuelo

No me quedan muchos años ... los papeles de mi marido, el general Llorente. ... sus memorias ... Deben ser completadas. Antes de que yo muera.

Felipe

...

Consuelo

Su cuarto está arriba. Allí sí entra la luz.
Aura...

[Aura aparece en la oscuridad, al lado de la cama]

Consuelo

Le dije que regresaría...

Felipe

¿Quién? ¿quién?

Consuelo

Aura. Mi compañera. Mi sobrina.

Es el señor Montero. Va a vivir con nosotras.

Interludio I

Escena 2 / Szene 2

(Comedor / Speisezimmer)

*[Aura y Felipe están sentados en la mesa.
Hay preparados cuatro cubiertos]*

Escena 3 / Szene 3

(Habitación de Consuelo /
Consuelos Schlafzimmer)

[Felipe va a la habitación de Consuelo. La descubre rezando ante su altar, hincada ante su muro

de devociones, con la cabeza apoyada contra los puños cerrados]

Consuelo

Llega, Ciudad de Dios; suena, trompeta de Gabriel; ¡ay, pero como tarda en morir el mundo!

Voces

Cristo, María, San Sebastián, Santa Lucía, el Arcángel Miguel, los demonios sonrientes...

Consuelo

[Se golpea el pecho hasta derrumbarse...]

Perdón, señor Montero... A las viejas sólo nos queda el placer de la devoción...

Felipe

La señora Aura me dijo...

Consuelo

Debe empezar a trabajar cuanto antes.
Tome...

[Felipe debe acercarse al baúl de la esquina, donde a oscuras y entre ratas están los papeles del General Llorente, amarrados con un cordel amarillo]

Consuelo

Buenas noches. Voy a dormir.
Estoy fatigada.

Felipe

Buenas noches.

Interludio II

Escena 4 / Szene 4

(Comedor / Speisezimmer)

[Campana. Avisa para el desayuno. Felipe desciende de la escalera de caracol al comedor]

Consuelo

... señor Montero... ¿durmio bien?

Felipe

Sí. Leí hasta tarde.

Consuelo

No, no, no. No me adelante su opinión.

Felipe

¿Podría visitar el jardín?

Consuelo

¿Cuál jardín, señor Montero?
En esta casa no hay jardín.

Pase a verme esta noche.

Felipe

Está bien, señora.

Escena 5 / Szene 5

(Comedor / Speisezimmer)

[Aura, Consuelo y Felipe sentados a la mesa]

Consuelo

Me he fatigado. No debería comer en la mesa. Ven, Aura, acompáñame.

Interludio III

Escena 6 / Szene 6

(Habitación de Consuelo / Consuelos Schlafzimmer)

Voces / Stimmen

“Tenía quince años cuando la conocí...”

Consuelo

¿Trae usted la llave?

Felipe

Sí...

Consuelo

Puede leer el segundo folio.

[Habitación de Felipe. Felipe continúa leyendo las memorias del General Llorente]

Voces / Stimmen

Habrás calculado: la señora Consuelo tendrá hoy ciento nueve años...

Escena 7 / Szene 7

(Comedor / Speisezimmer)

[Cocina y habitación contigua. Felipe observa a Aura y a Consuelo en las dos diferentes habita-

ciones. Aura sacrifica un macho cabrío; Consuelo realiza los mismos gestos a la vez]

Felipe

Está loca, está loca.

[Campana de la cena. Hay un cubierto solo]

Escena 8 / Szene 8

(Habitación de Aura /
Auras Schlafzimmer)

Aura

Siéntate... Felipe.

Felipe

Sí.

Aura

Vamos a jugar. Tú no hagas nada.
Déjame hacerlo todo a mí.

[Aura canturrea esa melodía, ese vals que tú bailas con ella]

Voces / Stimmen + Aura + Felipe

(canturrean)

“Incenerite spoglie...”

(cita / Zitat: Monteverdi, Sestina)

[Escena de amor]

Aura

¿me querrás siempre?

Felipe

Siempre, Aura, te amaré para siempre.

Aura

¿Siempre? ¿Me lo juras?

Felipe

Te lo juro

Aura

¿Aunque envejezca?

¿Aunque pierda mi belleza?

Aura + Consuelo

¿Aunque tenga el pelo blanco?

Felipe

Siempre, mi amor, siempre.

Aura

¿Aunque muera, Felipe?

¿Me amarás siempre, aunque muera?

Felipe

Siempre, siempre. Te lo juro.

Nada puede separarme de ti.

Aura

Ven, Felipe, ven...

[Amanece. Aura no está]

Voces / Stimmen

Murmuras su nombre. Abres los ojos.

La ves sonriendo

[La señora Consuelo estaba allí, en un sillón a oscuras, mirando todo el tiempo. Aura y Consuelo se levantan a la vez. Las dos dan la espalda a Felipe, caminan lentamente hacia la puerta]

Escena 9 / Szene 9

(Pasillo, frente a la Habitación de Felipe
Flur, gegen das Schlafzimmer von Felipe)

Felipe

Aura. Basta ya de engaños.

Aura

¿Engaños?

Felipe

Dime que te irás conmigo ...

Aura

¿Irnos? ¿A dónde?

Felipe

Afuera, al mundo. A vivir juntos.
¿Tanto la quieres?

Aura

Quererla...

Ella me quiere a mi. Ella se sacrifica por mi.

Felipe

Tienes que renacer, Aura...

Aura

Hay que morir antes de renacer...
No entiendes.

Aura

Ella va a salir hoy todo el día...

Felipe

¿Ella?

Aura

Sí; la otra.

Felipe

Pero si nunca...

Aura

Sí, a veces sale. Tú y yo podemos...

Felipe

¿Irnos?

Aura

¿Si quieres?

Felipe

Cuando termine el trabajo, entonces sí...

Aura

Te espero esta noche ...

[Le da la espalda. Se va tocando la campana, como los leprosos que con ella pregonan su cercanía y advierten a los incautos]

Voces / Stimmen

[Al mismo tiempo que Aura se va]

Aléjate, aléjate.

Escena 10 / Szene 10 (Habitación de Felipe / Felipes Schlafzimmer)

[Felipe continúa leyendo las memorias del
General en su habitación]

Felipe
(+ Aura y Consuelo + voces / Stimmen)
Jeder Engel ist schrecklich.
(R. M. Rilke, *Duineser Elegien*, die zweite Elegie)

Felipe
Y vió en sueños una escala fija
en la tierra, cuyo remate tocaba
en el cielo, y ángeles de Dios que subían
y bajaban por ella. (*Genesis* 28:12)

Felipe
(+ Aura y Consuelo + voces / Stimmen)
Und dennoch, weh mir,
ansing um euch, fast tödliche Vögel der
Seele, wissend um euch.
(R. M. Rilke, *Duineser Elegien*, die zweite Elegie)

Felipe
¡Cuán terrible es este lugar!
Verdaderamente esta es la casa de
Dios y la puerta del cielo. (*Genesis* 28:17)

Felipe
(+ Aura y Consuelo)
Wer, wenn ich schrie, hörte mich [...]?
(R. M. Rilke, *Duineser Elegien*, die erste Elegie)

Felipe
... también el demonio fue un ángel,
antes...

Voces / Stimmen
Sé por qué lloras a veces, Consuelo. No
te he podido dar hijos, a ti, que irradias la
vida...
Consuelo, no tienes a Dios. Debemos con-
formarnos. ¿No te basta mi cariño?

Escena 11 / Szene 11
(Habitación de Consuelo /
Consuelos Schlafzimmer)

Felipe
Aura, Aura...

Aura
No... no me toques...
Acuéstate a mi lado...

Felipe
Ella puede regresar en cualquier
momento...

Aura
Ella ya no regresará.

Felipe

¿Nunca?

Aura

Estoy agotada. Ella ya se agotó.

Felipe

Aura...

Aura

No... no me toques

Felipe

Aura... te amo...

Aura

Sí, me amas. Me amarás siempre, dijiste ayer...

Felipe

Te amaré siempre. No puedo vivir sin tus besos, sin tu cuerpo...

Aura + Consuelo

Bésame el rostro; sólo el rostro.

[Descubre bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de Consuelo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también...]

Voces / Stimmen

[Al mismo tiempo]

Tú lo tocas. /Tú lo amas.

Tú has regresado también...

Consuelo / Aura

Volverá, Felipe, la traeremos juntos.

Voces / Stimmen

Volverá... volverá... volverá...



Photo: © Martin Sigmund / Festival Sommer in Stuttgart, 2009

„Ein Spiel mit fließenden Übergängen“

José M. Sánchez-Verdús Oper *AURA*

Rainer Pöllmann

Es ist ein Stück über Realität und Fiktion, über die Kraft der Imagination, die Macht der Vergangenheit und über die Liebe:

Durch eine Annonce, die wie auf ihn zugeschnitten ist, gerät der junge Historiker Felipe Montero in das Haus der uralten Consuelo. Er soll dort den Nachlass ihres vor langer Zeit verstorbenen Gatten, des Generals Llorente, aufarbeiten. Im Haus lebt auch Consuelos junge Nichte Aura, von der Felipe sogleich fasziniert ist und in die er sich unsterblich verliebt. Doch bald schon verschwimmen die Grenzen zwischen den einzelnen Personen. Consuelo und Aura agieren in einer seltsamen Synchronizität. Auf einem alten Foto sieht er den General – und erkennt sich selbst. Was ist Realität, was Einbildung? Sind die beiden Frauen wirklich zwei verschiedene Personen? Zuletzt erkennt er, dass Aura nur eine Projektion ist. Aber da ist auch er bereits eingesponnen in die vergangenheitsverhaftete Welt Consuelos.

Nekrophilie und die Brüche der Identität: Die Erzählung

Der mexikanische Schriftsteller Carlos Fuentes schrieb seine kurze Erzählung *Aura* 1961 in Paris. Sie steht in der Tradition des Magischen Realismus und der lateinamerikanischen Geistererzählungen und geht doch weit darüber hinaus.

In einem Essay, der fast ebenso lang wie die eigentliche Erzählung ist, hat Fuentes neben dem autobiographischen Anlass den kultur- und motifgeschichtlichen Rahmen aufgespannt, in dem sich diese Erzählung bewegt. Er reicht von der chinesischen Literatur des Altertums über eine japanische Erzählung aus dem 17. Jahrhundert und Luis Buñuels *Würgerengel* bis zu Alexandre Dumas' *Kameliendame* und Verdis *La Traviata*. Bei Fuentes ist *Aura* vor allem eine Geschichte von Erotik und Nekrophilie, anknüpfend an den langen Traditionsstrang von Erzählungen über ewige Treue und das im Tode wiedervereinigte Paar.

José M. Sánchez-Verdú, geboren 1968 im andalusischen Algeciras, hat sich immer wieder mit den Abgründen der menschlichen Seele auseinandergesetzt, von den Obsessionen der Angst in Friedrich Wilhelm Murnaus Stummfilm *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, für den er eine neue Filmmusik schrieb, bis zu den irrationalen, mystischen Seiten im Christentum und Islam. Das „Schweigen“ und die „Schatten“ tauchen als Metaphern in mehreren seiner Werke auf. Und immer schon interessierte sich Sánchez-Verdú für das Mehrdeutige, für die kulturellen Transiträume, wie Andalusien als sowohl von christlicher als auch islamischer Tradition geprägtes Land einer ist. Und so war es wohl vor allem die Frage nach der Identität, die den Komponisten dazu bewog, Fuentes' Erzählung als Grundlage für eine Oper zu wählen und ins Zentrum der Auseinandersetzung zu stellen. Im Vergleich dazu treten andere Deutungsmuster in den Hintergrund. „Fuentes spielt mit Grenzen“, so Sánchez-Verdú,

„Es ist nie klar, wo etwas anfängt und wo es zu Ende ist. *AURA* – die Erzählung wie die Oper – ist ein Spiel mit fließenden Übergängen.“

Und das vom ersten Moment an:

„Du liest die Annonce. Ein solches Angebot wird nicht alle Tage gemacht. Wieder und wieder liest du die Anzeige. Sie scheint sich an dich zu richten, an keinen anderen.“

So beginnt Carlos Fuentes' Erzählung, und mit diesen Worten beginnt auch die Oper. Wer ist dieses „Du“? Der Leser resp. Zuhörer? Der Erzähler im imaginären Dialog mit sich selbst? Klar ist nur: Die Identitäten verschwimmen in diesem Werk. Wie der Leser der Erzählung vom ersten Moment an in das Geschehen einbezogen wird, so ist auch der Zuschauer und Zuhörer in diesem Musiktheater ständig wechselnden Perspektiven und sich verändernden musikalischen Räumen ausgesetzt.

Szenen ohne Worte:

Die musikalische Dramaturgie

Das Libretto, vom Komponisten selbst zusammengestellt, folgt im Wesentlichen dem Verlauf der literarischen Vorlage, reduziert die Erzählung aber auf ein Gerüst von wenigen zentralen Momenten. Die Partitur ist gegliedert in ein Vorspiel, elf Szenen und drei Interludien.

Vorspiel „Du liest die Annonce“

Szene 1 „Die Papiere meines Mannes müssen vollendet werden“: Ankunft Felipes im Haus, Begegnung mit Consuelo, Aura erscheint.

Interludio 1

Szene 2 [*Felipe verfällt Aura*]

Szene 3 „Komm, Stadt Gottes“: Ekstatisches Gebet Consuelos. Felipe erhält den ersten Teil der Memoiren

Interludio 2 [*Felipes Traum vom Garten*]

Szene 4 „In diesem Haus gibt es keinen Garten“ Consuelo fordert Felipe auf, abends zu ihr zu kommen

Szene 5 Gemeinsames Abendessen von Aura, Consuelo und Felipe.

Interludio 3

Szene 6 „Sie war fünfzehn Jahre alt, als ich sie kennenlernte.“ Felipe erhält den zweiten Teil der Memoiren. Consuelo muss 109 Jahre alt sein.

Szene 7 „Sie ist verrückt“: Aura schlachtet einen Bock, Consuelo vollzieht die gleichen Bewegungen

Szene 8 „Cielo, ahí lasso“ „Wirst Du mich immer lieben?“: Liebeszene Aura und Felipe. Felipe schwört ewige Liebe, auch im Alter. Im Verborgenen ist auch Consuelo anwesend

Szene 9 „Fortgehen, wohin?“ Fluchtpläne. Felipe will Aura der vermeintlichen Herrschaft Consuelos entreißen. Aura muss wiedergeboren werden

Szene 10 *Engel-Studien*: „Jeder Engel ist schrecklich“

Szene 11 „Sie wird zurückkehren, Felipe“: Die Realitäten verschwimmen, Aura ist Consuelo, Felipe der General Llorente

Generell beschränken sich die Dialoge auf knappe, andeutende Sätze. Es gibt keine durchgehende Handlung, sondern lediglich Schlaglichter auf psychische Zustände. Wichtiger als das konkrete Geschehen ist das Innenleben der Figuren, das sich in einer Atmosphäre der leise lauernden Bedrohung niederschlägt. Und so übernimmt auch in Szenen, die etwas stärker vom Dialog geprägt sind, die Musik den wesentlichen Teil der eigentlichen, nämlich der inneren Entwicklung.

José M. Sánchez-Verdú wählte dabei nicht unbedingt jene Szenen, die für den Fortgang der Handlung am wichtigsten sind, sondern jene Momente, die ihm den Freiraum zu eigener musikalischer Ausgestaltung gaben. Beispiele dafür sind das inbrünstige Gebet Consuelos, aber auch Felipes Traum von einem Garten hinter dem Haus, der wahrscheinlich gar nicht existiert. Dem Komponisten José M. Sánchez-Verdú eröffnen diese Szenen den Raum zu einer psychologischen Charakterisierung der Figuren jenseits der konkreten Handlung. Speziell der „Garten“ ist eine von Sánchez-Verdú immer wieder neu in Musik gefasste Metapher für die Natur, aber auch für die Labyrinth der Seele. Kein Wunder also, dass er auf diese Szene nicht verzichten wollte. Der eigentliche Traum wird dabei in das Zwischenspiel

verlagert und erschließt sich erst rückwirkend durch einen kurzen Dialog in der darauffolgenden Szene.

Solche „Szenen ohne Worte“ gibt es mehrfach in *AURA*. Vor allem die erste Hälfte der Oper ist davon geprägt. Die erste längere Begegnung von Felipe und Aura, die Faszination, die der Historiker für die junge Frau empfindet, seine aufkeimende Liebe – all das wird lediglich in der Musik erzählt, ganz ohne Worte. Auch die Bestürzung, die Felipe beim ersten gemeinsamen Essen überfällt, als er erkennt, wie synchron die beiden Frauen agieren, ist ganz in die Musik verlagert: Die heulenden Glissandi dieser Szene sind zwar motivisch durchaus vorbereitet, brechen in ihrer Kompaktheit aber brutal in das bis dahin sehr zarte Gewebe der Oper ein. (In der Inszenierung der Uraufführung wurde diese Szene denn auch als Ekstase des Hörens gestaltet.)

Innere Dramatik: Die Musik

José M. Sánchez-Verdú hat für *AURA* eine äußerst filigrane, beinahe ungreifbare Musik geschrieben. Vor allem die beiden Akkordeons und der extrem modulationsreiche Klang von Bassflöte und Paetzold-Kontrabassblockflöte sorgen für ein sehr ätherisches, schwebendes Klangbild. Wie schon in Sánchez-Verdús Oper *GRAMMA* bleibt die Musik auch in *AURA* über weite Strecken nahe der Stille und wirkt äußerlich beinahe statisch. Dieser Eindruck korrespondiert mit der Negation der Zeit auf der Handlungsebene. Man sollte darüber aber nicht vergessen, wie stark die Dramatik ins Inne-

re der Musik verlegt ist. An den psychologischen Scheitelstellen der Oper, den Gipfelpunkten der emotionalen Erregung, bricht diese innere Dramatik mit umso größerer Wucht nach außen. Das ist hörbar beim schon erwähnten ersten gemeinsamen Essen (Szene 5), und mehr noch begegnet uns ein Moment solcher Exaltation, wenn Aura einen Bock schlachtet (eine Szene von archaisch-biblischer Assoziationskraft). Dann erhebt sich die Musik für einen kurzen Moment zu heftigem Fortissimo, versinkt jedoch alsbald wieder in der Zeitlosigkeit von Consuelos Welt.

Ein musikalischer Spiegel: Das Auraphon als Meta-Instrument

Für den sphärischen, im Wortsinn „auratischen“ Klang ist nicht zuletzt das Auraphon verantwortlich, das der Komponist gemeinsam mit dem EXPERIMENTALSTUDIO des SWR eigens für dieses Werk entwickelte. Es besteht aus drei Gongs und zwei Tamtams, die gewissermaßen selbst zu musikalischen Akteuren werden. Angeregt von den Stimmen der Sänger oder durch bestimmte Instrumente aus dem Ensemble werden die Gongs auf elektronischem Weg in Resonanz versetzt, es erklingen Töne wie aus dem Nichts. „Das Auraphon ist ein riesiger Spiegel“, so sagt Sánchez-Verdú. „Das Publikum hört nicht nur, was auf der Bühne geschieht, sondern spürt dessen Aura als etwas, was aus einer anderen Welt, aus der Ferne zu kommen scheint. Das ist das Entscheidende in diesem Spiel: Man nimmt etwas wahr, weiß aber nicht genau, was. So entsteht eine Pluralität des Hörens.“

Das Auraphon mit seinen fünf Instrumenten fungiert als eine Art „Meta-Instrument“, das alle anderen Klangquellen in sich aufnimmt. Der „Auraphonist“, der vom Mischpult aus die Beziehungen zwischen den Sängern, Instrumentalisten und dem Auraphon steuert, avanciert zum eigentlichen Regisseur des musikalischen Geschehens. Aber nicht nur das Auraphon ist ein Spiegel – die ganze Partitur ist das Ergebnis einer äußerst genauen musikalischen Disposition mit einer perfekten Balance zwischen allen Beteiligten.

Den fünf Instrumenten des Auraphons (3 Gongs, 2 Tamtams) entsprechen die fünf Sänger (Aura, Consuelo, Felipe, zwei Stimmen aus der Ferne) und fünf herausgehobene Instrumente (Bassflöte, Paetzold-Kontrabassblockflöte, Basstuba, zwei Akkordeons), dazu kommt ein Quintett aus fünf Streichern.

Innerhalb dieser Matrix entwickelt José M. Sánchez-Verdú ein unendlich dichtes Netz von Beziehungen. Bassflöte, Kontrabass-Paetzold-Blockflöte und Basstuba korrespondieren mit Aura, Consuelo und Felipe sowie den drei Gongs des Auraphon mit den Grundtönen C, F und A; die beiden Akkordeons haben ihr Pendant in den beiden Stimmen aus der Ferne und den zwei Tamtams.

Die Instrumente des Ensembles und des Auraphons werden zu Begleitern oder Kommentatoren der Figuren. So entsteht nicht nur ein dichtes Geflecht aus Querbeziehungen, es ergeben sich auch fließende Übergänge zwischen dem vokalen und dem instrumentalen Part. Beide nähern

sich in ihren Ausdruckswelten stark einander an. Der Atem (als die Essenz des Lebendigen und zugleich elementare Ausdrucksform von emotionalen Extremzuständen) spielt in beiden Bereichen eine Rolle, im luftigen Klang von Bassflöte und Paetzold-Kontrabassblockflöte, aber auch im Hauchen und Keuchen der Sänger.

Über die musikalischen Korrespondenzen hinaus spiegelt sich die kompositorische Konzeption auch in der räumlichen Disposition der Instrumente wider. Die Aufstellung der Instrumentalisten ist in der Partitur festgelegt. Die Instrumente beschreiben einen Halbkreis, wobei jeweils eine der Flöten und eins der Akkordeons links und rechts der Bühne positioniert sind, die Tuba ist in der Mitte. Auch die fünf Instrumente des Auraphons, die in die Partitur und in die Inszenierung integriert sind, bilden einen Halbkreis, wobei die jeweils miteinander korrespondierenden Instrumente aus dem Ensemble und dem Auraphon nicht notgedrungen nebeneinander stehen, sondern ganz im Gegenteil einen Raum eröffnen, in dem sich der Klang entfaltet.

Musikalische Autonomie: Monteverdi und Engel-Studien

Diese ebenso konkrete wie letztlich offene Zuordnung ermöglicht José M. Sánchez-Verdú jene musikalische Autonomie, die den Text weitgehend entbehrlich macht, weil die Musik selbst erzählt. Die Musik selbst ist also eine genaue Widerspiegelung der inneren Verhältnisse. Mehr noch: Sie weiß – auf eine in gewissem Sinn „leitmotivische“ Art – fast immer mehr als die Figuren. Auch in diesem

Sinn ist die Musik von Sánchez-Verdú eine von ihrem Wesen her zutiefst psychologische Musik.

An einigen Stellen der Oper wird die musikalische Autonomie so weit gesteigert, dass gewissermaßen eigenständige ›Nummern‹ entstehen, die deutlich aus dem Zusammenhang fallen und sich auch klanglich merklich abheben. Die erste dieser Szenen ist die Liebes-Szene zwischen Aura und Felipe (Szene 8). Hier zitiert Sánchez-Verdú den Beginn von *Incenerite spoglie*, einem Madrigal aus Claudio Monteverdis sechstem Madrigalbuch, das die Tränen der Liebenden am Grabe des Geliebten zum Thema hat. Auch hier weiß also die Musik mehr als die Handelnden. Felipe glaubt, mit Aura zu schlafen, die Musik aber macht deutlich, dass es in Wirklichkeit Consuelo ist, die ihren vor Jahrzehnten schon gestorbenen Geliebten betrauert.

Das Monteverdi-Zitat, eine fallende Quinte, wird ebenso subtil wie umfassend vorbereitet. Durch die Töne C (für Consuelo) und F (für Felipe) in Tuba und Paetzold-Kontrabassblockflöte sowie dem Auraphon ist die Quinte bereits thematisch eingeführt. Und auch Aura nähert sich dieser Quinte über einen längeren Zeitraum kontinuierlich an. Und doch wirkt das Zitat, das in seiner motivischen Gestalt nahezu unverändert übernommen wird, wie der Einbruch einer anderen, jenseitigen Sphäre. Das Klangbild ändert sich, der musikalische Gestus nähert sich der barocken Rhetorik an. Es ist eine unwirkliche Liebe, sagt uns die Musik, etwas – auch in musikhistorischem Sinn – längst Vergangenes, das denn auch bald zurückgeholt wird in die musikalische Welt von Consuelos Haus.

Deutlicher noch fallen die *Engel-Studien* aus dem Rahmen des Musiktheaters. José M. Sánchez-Verdú komponierte sie noch vor der eigentlichen Oper und fügte sie vor der letzten Szene als ein dramaturgisches Intermezzo ein, als einen Moment der Reflexion, in dem die eigentliche Handlung zum Stillstand kommt.

Sánchez-Verdú verschränkt in den *Engel-Studien* Verse aus Rainer Maria Rilkes Zweiter Duineser Elegie mit der biblischen Erzählung von der Jakobsleiter aus dem Buch Genesis. Es ist ein dunkles, apokalyptisches Szenario, das sich da auftut, erfüllt von Tod, Schrecken und namenloser Angst. Damit wird das Geschehen noch einmal in eine neue Dimension verlegt, was sprachlich durch den Wechsel vom Spanischen ins Deutsche unterstrichen wird.

Aber auch musikalisch sind die *Engel-Studien* ein exterritorialer Bereich. Die Instrumente im Ensemble verstummen, die fünf Stimmen fügen sich zu einem a-cappella-Vokalensemble, ergänzt durch das Auraphon. Zum einzigen Mal werden hier die Gongs und Tamtams des Auraphons auch als Perkussionsinstrumente verwendet. Wie von Geisterhand bewegt, bringen Schlägel die Instrumente zitternd zum Klingen.

Trotz (oder gerade wegen) ihres exterritorialen Charakters sind die *Engel-Studien* im dramaturgischen Zusammenhang der Oper keineswegs nur intermittierender Orgelpunkt, sondern das Ziel, auf das die ganze Entwicklung zuläuft, mehr noch: ein gedanklicher Fluchtpunkt, der das Bisherige begrifflich-poetisch verdichtet.

Die Verknüpfung mit der Oper wird am Ende der *Engel-Studien* deutlich, wenn in einem längeren Zitat aus Fuentes' Erzählung unhörbar geflüstert das Geheimnis um Aura gelüftet wird: In jenem mysteriösen Garten züchtet Consuelo die narkotischen Kräuter, mit denen sie Aura zu sinnlicher Erscheinung bringt. Und so sind denn auch die *Engel-Studien* nicht das letzte Wort dieses Musiktheaters. Die letzte Szene, die wieder in Consuelos Haus spielt, bringt ein ambivalentes Ende: Felipe, längst nicht mehr nur durch sein Treueversprechen gebunden, wird zum Wiedergänger des Generals Llorente und damit zum Bestandteil von Consuelos in der Vergangenheit wurzelnder Welt. Er ist dem Leben abhanden gekommen, und doch ist da auch eine Hoffnung. Aura, die Kristallisation von (auch künstlerischer) Imaginationskraft, werde wiederkommen, verspricht Consuelo. „Wir werden sie gemeinsam zurückbringen.“

“A game of fluid transitions”

José M. Sánchez-Verdú's opera *AURA*

Rainer Pöllmann

This is a piece about reality and fiction, about the strength of the imagination and the power of the past, and about love:

Having answered an advert that seems tailor-made for him, the young historian Felipe Montero arrives at the home of the ancient Consuelo. There, he is to work through the legacy of her long-deceased husband, General Llorente. Consuelo's house is also home to her young niece Aura, by whom Felipe is immediately fascinated and with whom he proceeds to fall madly in love. But soon, the boundaries between the individual characters begin to blur. Consuelo and Aura seem to act in an uncanny sort of synchronicity. On an older photograph, Felipe sees the general—and recognizes his own self. What is reality, and what is imagination? Are the two women really two distinct individuals? He ultimately comes to realize that Aura is only a projection. But by then, he has already become inextricably woven into Consuelo's past-determined world.

Necrophilia and breaks in identity: the story

Mexican author Carlos Fuentes wrote his short story *Aura* in Paris in 1961. It belongs to the traditions of magic realism and Latin American ghost stories, even if it actually goes far beyond these.

In an essay which is almost as long as the actual story, Fuentes not only explained the autobiographical impetus for the tale, but also described the culture-historical and motivic framework within which this story lives. It ranges from ancient Chinese literature to a Japanese story from the 17th century and on to Luis Buñuel's *Exterminating Angel*, Alexandre Dumas' *Lady of the Camellias* and Verdi's *La Traviata*. For Fuentes, *Aura* is above all a story of eroticism and necrophilia, taking up the time-honoured tradition of stories about eternal fidelity and couples who are reunited in death.

José M. Sánchez-Verdú, born in Algeciras, Andalusia in 1968, has often dealt with the deeper nether-regions of the human soul, from the fearful obsessions in Friedrich Wilhelm Murnau's silent movie *Nosferatu – A Symphony of Horror*, for which he wrote a new score, to the irrational, mystical aspects of Christianity and Islam. “Silence” and “shadows” crop up as metaphors in many of his works. And Sánchez-Verdú has always been interested in multiple meanings, as well as in spaces of cultural intercourse such as Andalusia, which is characterized by both Christian and Islamic traditions. Thus, it was probably above all the question of identity that moved the composer to select Fuentes' story as the material for an opera and place it at the centre of his musings. Other possible patterns of interpretation recede into the background by comparison.

“Fuentes plays with boundaries,” says Sánchez-Verdú. “It is never clear just where one thing begins and where it then comes to an end. *AURA*—

both the story and the opera—is a game of fluid transitions.

Indeed, it is that from the first moment on.

“You read an advertisement. Such an advertisement is not placed every day. Again and again, you read the advertisement. It seems to be aimed at you and at no other.”

Thus begins Carlos Fuentes’ story, and it is with these words that the opera begins, as well. Who is this “you”? The reader or the listener, respectively? The narrator in an imaginary dialogue with himself? Only one thing is clear: in this work, the identities blur. As the reader is drawn into the events the moment he or she begins reading, the viewer and listener in this work of music theatre is likewise subject to constantly differing perspectives and changing musical spaces.

Scenes without words: the musical dramaturgy

The libretto, put together by the composer himself, essentially takes the course of the literary original but reduces the story to a framework consisting of a few central happenings.

The score is divided into a prologue, eleven scenes and three interludes.

Prelude: “You read the advertisement.”

Scene 1: “The papers of my husband must be completed”: arrival of Felipe at the house, where he meets Consuelo; Aura appears.

Interlude 1

Scene 2: [*Felipe falls in love with Aura*]

Scene 3: “Come, city of God.”: Consuelo says an ecstatic prayer. Felipe receives the first part of the memoirs.

Interlude 2: [*Felipe dreams of the garden*]

Scene 4: “This house has no garden.” Consuelo instructs Felipe to join her in the evening.

Scene 5: Dinner with Aura, Consuelo and Felipe.

Interlude 3

Scene 6: “She was fifteen years old when I met her.” Felipe receives the second part of the memoirs. Consuelo must be 109 years old.

Scene 7: “She is crazy”: Aura slaughters a billy goat, and Consuelo carries out the same movements.

Scene 8: “Cielo, ahí lasso.” “Will you always love me?”: Love scene between Aura and Felipe. Felipe swears his eternal love, even in old age. Consuelo is also present, but hidden.

Scene 9: “Go out, but where?” Escape plans. Felipe wants to liberate Aura from the supposed tyranny of Consuelo. Aura must be reborn.

Scene 10: *Engel-Studien*: “Every angel is terrible.”

Scene 11: “She will return, Felipe”: the realities blur, Aura is Consuelo, and Felipe is General Lorente.

Dialogues are generally limited to brief, suggestive sentences. There is no constant plot as such; instead, there are spotlights on psychic conditions. More important than the concrete events is the inner life of the characters, which makes itself felt in terms of a certain atmosphere that suggests a threat quietly laying in wait. Therefore, scenes that are somewhat more strongly characterized by dialogue see the music take over the true—namely the internal—development.

José M. In doing so, Sánchez-Verdú did not necessarily select those scenes that are most important for moving the plot forward, but rather those moments that gave him latitude for his own musical elaboration. Examples of these are the fervent prayer of Consuelo, as well as Felipe's dream of a garden behind the house that probably does not even exist. These scenes provide the composer with the space he needs in order to psychologically characterise the figures outside of the concrete action. The "Garden", in particular, is a metaphor which Sánchez-Verdú has often put to music in order to symbolise nature as well as the labyrinth of the soul. It is no wonder, then, that he would have been loath to do without this scene. The actual dream is thus shifted into the instrumental interlude and then elucidated in a short dialogue during the scene that follows.

AURA contains many such "scenes without words", particularly in the first half. The first extended encounter between Felipe and Aura, the fascination that the historian feels for the young woman, his love for her welling up from within—all

this is portrayed only by the music, entirely without words. And the dismay which overcomes Felipe during their first meal together, as he realizes how synchronized the behaviour of the two women is, is likewise portrayed entirely via the music. And while the wailing glissandi in this scene are motivically foreshadowed, their compactness disrupts the very delicate fabric of the opera up to that point in a positively brutal manner. (In the première production, this scene was correspondingly done as a state of auditory ecstasy.)

Inner Drama: the music

José M. For *AURA*, Sánchez-Verdú has written an extremely filigreed, nearly impalpable sort of music. Particularly the two accordions and the highly modulated sound of the bass flute and Paetzold contrabass recorder make for a decidedly ethereal, floating overall sound. As in Sánchez-Verdú's opera *GRAMMA*, the music of *AURA* remains quite close to silence for long periods and seems from the outside to be almost static. This impression corresponds to the negation of time on the level of the plot. But it should also be kept in mind just how strongly the drama has been shifted to the inside of the music. At the opera's psychological junctures, at the peaks of emotional excitement, this inner drama breaks out all the more furiously. It is audible in the already mentioned initial meal together (scene 5), and we encounter an even more intensely exalted moment when Aura slaughters a billy goat (a scene with powerful archaic and Biblical associations). There, the music rises to a violent fortissimo for a brief moment, before once

again sinking into the timelessness of Consuelo's world.

A musical mirror: the auraphone as a meta-instrument

The spherical, quite literally “auratic” sound is provided not insignificantly by the auraphone, an instrument which the composer developed specifically for this work together with the Experimental Studio of the SWR. It consists of three gongs and two tam-tams, which become independent musical actors of sorts. Stimulated by the voices of the singers and/or by certain instruments from the ensemble, the gongs are made to resonate by electronic means; these sounds ring out as if from nowhere. “The auraphone is a giant mirror,” says Sánchez-Verdú. “The audience not only hears what happens on stage, but also feels its aura as something that seems to come from another world, from a distance. That is the decisive thing in this piece: one perceives something, but doesn't know exactly what it is. This gives rise to a certain ‘plurality of listening.’”

The auraphone, with its five instruments, functions as a sort of “meta-instrument” which soaks up all the other sources of sound. The “auraphonist”, who controls the relationships between the singers, instrumentalists and auraphone from the mixing console, advances to become the actual director of the musical events.

But not only the auraphone is a mirror: the entire score is the result of a highly precise musical dis-

position with a perfect balance between all those involved.

The five instruments of the auraphone (3 gongs and 2 tam-tams) correspond with the five singers (Aura, Consuelo, Felipe and two voices from afar), five prominently featured emphasized instruments (bass flute, Paetzold contrabass recorder, bass tuba and two accordions) and an additional quintet of strings.

Within this matrix, José M. Sánchez-Verdú develops an infinitely dense network of relationships. The bass flute, contrabass Paetzold recorder and bass tuba correspond to Aura, Consuelo and Felipe respectively, as well as to the three gongs of the auraphone with the fundamental pitches C, F and A; the two accordions find their counterparts in the two voices from afar and the two tam-tams.

The instruments of the ensemble and the auraphone become accompanists of—and/or commentators on—the characters of the story. This gives rise not only to a dense weave of cross-relationships, but also to fluid transitions between the vocal and the instrumental elements. Both of them come to resemble each other strongly in terms of their modes of expressivity. Breath (as the essence of the living and simultaneously as an elementary form via which extreme states can be expressed) plays a role in both realms, in the airy sound of the bass flute and the Paetzold contrabass recorder as well as in the aspiration and gasping of the singers.

Above and beyond such musical correspondenc-

es, the compositional concept is also reflected by the spatial disposition of the instruments. The physical placement of the instrumentalists is written into the score. The instruments trace a semi-circle, with one of the flutes and one of the accordions being positioned at each side of the stage, and the tuba in the middle. The five instruments of the auraphone—which are integrated into the score and the staging—likewise form a semi-circle; the corresponding pairs of instruments from the ensemble and the auraphone do not necessarily stand alongside one another, but on the contrary open up a space in which the sound unfolds.

Musical autonomy: Monteverdi and *Engel-Studien*

This equally concrete but ultimately open attribution affords José M. Sánchez-Verdú a musical autonomy that makes the text largely superfluous, with the music itself telling the story. The music, then, is an exact reflection of the inner relationships. Additionally, it almost always knows more—in a certain “leitmotivic” way—than the story’s characters. In this sense, as well, the essence of Sánchez-Verdú’s music is of a deeply psychological nature.

At several points within the opera, musical autonomy is heightened to the point that “numbers” arise that are independent in a certain way, clearly separated from the context and distinct in terms of their sound. The first of these situations is the romantic scene between Aura and Felipe (scene 8). Here, Sánchez-Verdú quotes the beginning of

Incenerite spoglie, a madrigal from Claudio Monteverdi’s sixth book which is themed on the tears of the lover at the grave of her beloved. There, as well, the music knows more than its protagonist. Felipe believes that he is sleeping with Aura, but the music makes clear that it is really Consuelo, who is mourning her love who had died decades before.

The Monteverdi quotation, a descending fifth, is prepared with equal measures of subtlety and thoroughness. The pitches C (for Consuelo) and F (for Felipe) in the tuba and the Paetzold contrabass recorder, as well as in the auraphone, first introduce the fifth in a thematic sense. Aura then also comes closer and closer to this fifth over an extended period of time. Even so, the quotation—which is reproduced almost one-to-one in terms of its motivic form—seems like a break-out to another sphere in the beyond. The soundscape changes, with the music’s gestural quality shifting towards that of baroque rhetoric. It is an unreal love, we are told by the music, something—in a music-historical sense, as well—long since past, which will soon, however, be brought back to the musical world of Consuelo’s house.

It is in an even clearer way that the *Engel-Studien* [Angel Studies] stray outside the framework of music theatre. José M. Sánchez-Verdú composed them before composing the actual opera, and he later on inserted them prior to the final scene as a dramaturgical intermezzo, as a moment of reflection in which the actual plot grinds to a halt. In the *Engel-Studien*, Sánchez-Verdú interlaces verses from Rainer Maria Rilke’s *Second Duino*

Elegy with the Biblical story of Jacob's Ladder from the Book of Genesis. It is a dark, apocalyptic scenario that reveals itself here, filled with death, dismay and a nameless fear. This transfers the occurrences into yet another new dimension, which is underlined linguistically via by the switch from Spanish into German.

But musically, as well, the *Engel-Studien* represent an exterritorial realm. The instruments of the ensemble fall silent, with the five voices forming an a-cappella vocal ensemble complemented by the auraphone. This is the only case in which the gongs and tam-tams of the auraphone are also used as percussion instruments. As if moved by a ghostly hand, sticks elicit from the instruments a tremulous sound.

Despite (or perhaps precisely because of) their exterritorial character, the *Engel-Studien* are by no means simply an intermittent pedal-point in the opera's dramaturgical context, but rather the destination towards which the entire development

moves. What's more: they are a contemplative point of conversion that condenses the previous occurrences in an abstract and poetic manner. The connection to the opera becomes clear at the end of the *Engel-Studien* when, in a lengthy quotation from Fuentes' narrative, the secret of Aura is revealed in an inaudible whisper: the mysterious garden is where Consuelo raises the narcotic herbs which allow her to conjure up Aura's sensual apparition.

And thus, the *Engel-Studien* are not the last word in this work of music theatre. The final scene, which once again plays in Consuelo's house, brings the story to an ambivalent conclusion: Felipe, long since bound by more than just his pledge of loyalty, becomes a *Wiedergänger*—a revenant—of General Llorente, and thus an element of Consuelo's world, rooted in the past. He has become lost to life—but even so, one hope does persist. Aura, the crystallisation of the power of the imagination (including its artistic variety), will return, promises Consuelo: "Together, we will bring her back."

« Un jeu avec les frontières floues »

L'opéra *AURA* de José M. Sánchez-Verdú

Rainer Pöllmann

Il s'agit d'une œuvre qui parle du rapport entre la réalité et la fiction, de la force de l'imagination, de la puissance du passé et de l'amour.

Suite à une annonce qui semble être faite sur mesure pour lui, le jeune historien Felipe Montero se retrouve dans la maison de Consuelo, qui a déjà atteint un âge canonique, chargé de travailler sur les archives du général Llorente, son époux mort il y a longtemps. La jeune nièce de Consuelo, Aura, vit également dans la maison, et Felipe ne manque pas d'en être fasciné, finissant par en tomber éperdument amoureux. Très vite cependant, les frontières entre les différents personnages deviennent floues, Consuelo et Aura agissant dans une étrange synchronie. Quand Felipe regarde le général sur une vieille photo, il s'y reconnaît lui-même. Où est la réalité, où est l'imagination ? Les deux femmes sont-elles vraiment deux personnages distincts ? À la fin, Felipe verra qu'Aura n'est guère qu'une projection – mais il est alors de son côté entièrement pris par le monde de Consuelo, tourné vers le passé.

La nécrophilie et les failles de l'identité : la narration

L'écrivain mexicain Carlos Fuentes a écrit le bref récit intitulé *AURA* à Paris, en 1961. Il se situe dans la tradition du réalisme magique et des histoires

de fantômes latino-américaines, tout en les dépassant largement. Dans un essai presque aussi long que le récit lui-même, Fuentes développe, outre l'élément autobiographique qui a déclenché la narration, tout le cadre culturel et la tradition de ce motif littéraire, qui va de la littérature chinoise du Moyen Âge et d'un récit du XVIII^e siècle japonais jusqu'à l'*Ange exterminateur* de Luis Buñuel, en passant par la *Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas et *La Traviata* de Verdi. Chez Fuentes, l'histoire tourne surtout autour de l'érotisme et de la nécrophilie, tout en renouant avec des histoires contant une fidélité éternelle et un couple uni par delà la mort.

José M. Sánchez-Verdú, né en 1968 à Algeciras en Andalousie, s'est confronté de manière répétée dans ses œuvres aux abîmes de l'âme humaine, que ce soient les obsessions terrifiantes de *Nosferatu, symphonie de la terreur*, le film muet de F. W. Murnau pour lequel il a composé une musique, ou par son intérêt pour les aspects mystiques et irrationnels de l'Islam ou du christianisme. Le « silence » et les « ombres » sont des métaphores qui reviennent dans plusieurs de ses œuvres. Et depuis toujours, Sánchez-Verdú s'intéresse à ce qui est ambivalent, aux espaces de transit culturel, comme l'est précisément cette Andalousie marquée par des traditions chrétiennes aussi bien qu'arabes. C'est sans doute la question de l'identité qui a incité le compositeur à choisir le récit de Fuentes comme point de départ d'un opéra et comme son point focal. À côté de cela, d'autres interprétations de l'œuvre paraissent marginales.

« Fuentes joue avec les frontières », dit Sánchez-Verdú. On ne sait jamais vraiment où quelque chose commence et se termine. *AURA* – l'opéra comme le récit – joue avec des frontières qui deviennent floues ».

Et cela dès le premier instant : « Tu lis l'annonce. Une telle proposition n'arrive pas tous les jours. Tu la parcours de nouveau, tu la relis encore. C'est à toi qu'elle semble s'adresser, à aucun autre ». Ainsi débute le récit de Carlos Fuentes, et l'opéra commence sur ces mêmes paroles. Qui est ce « tu » ? Le lecteur, ou auditeur ? Le narrateur, pris dans un dialogue imaginaire avec lui-même ? Une seule chose est certaine : les identités se brouillent dans cette œuvre. Tout comme le lecteur est attiré dès le premier moment dans l'action, le spectateur et auditeur de ce théâtre musical est exposé à des perspectives toujours changeantes et des espaces musicaux mouvants.

Scènes sans paroles : la dramaturgie musicale

Le livret, assemblé par le compositeur lui-même, suit dans ses grandes lignes le modèle littéraire, tout en réduisant le récit à une structure faite de quelques moments essentiels :

Prélude. « Tu lis l'annonce ».

Scène 1. « Les papiers de mon époux doivent être complétés ». Arrivée de Felipe dans la maison, rencontre de Consuelo, apparition d'Aura.

Interludio 1

Scène 2. [*Felipe tombe amoureux d'Aura*]

Scène 3. « Viens, cité de Dieu ». Prière extatique de Consuelo. Felipe reçoit la première partie des mémoires.

Interludio 2 [*Felipe rêve d'un jardin*]

Scène 4. « Il n'y a pas de jardin dans cette maison ». Consuelo invite Felipe à la rejoindre le soir.

Scène 5. Dîner entre Aura, Consuelo et Felipe.

Interludio 3

Scène 6. « Elle avait quinze ans quand je l'ai connue ». Felipe reçoit la seconde partie des mémoires. Consuelo doit avoir cent neuf ans.

Scène 7. « Elle est folle ». Aura tue un bouc, Consuelo exécute les mêmes gestes qu'elle.

Scène 8. « Cielo, hi lasso ». « M'aimeras-tu toujours ? » Scène d'amour entre Aura et Felipe ; celui-ci jure un amour éternel, même quand il sera vieux. Consuelo est présente en cachette.

Scène 9. « Partir, mais où ? ». Projets de fuite. Felipe veut arracher Aura à l'emprise supposée de Consuelo. Aura doit renaître.

Scène 10. *Etudes angéliques* : « Chaque ange est terrible ».

Scène 11. « Elle reviendra, Felipe ». Les réalités se brouillent, Aura est Consuelo, Felipe le général Lorente.

De manière générale, les dialogues sont réduits à des phrases brèves et allusives. Il n'y a pas d'action continue, plutôt des éclairages vifs sur des états psychiques. Plus importante que l'action concrète est la vie intérieure des personnages, qui se manifeste à travers une atmosphère de menace latente. Ainsi, même dans des scènes où le dialogue revêt une grande importance, la musique prend en charge la progression véritable, celle intérieure.

Sánchez-Verdú n'a pas toujours choisi les scènes les plus importantes pour l'avancée du récit, mais plutôt les moments qui lui laissent toute liberté pour son agencement musical. Un exemple est la prière exaltée de Consuelo, mais aussi le rêve de Felipe au sujet d'un jardin derrière la maison, qui n'existe probablement pas. Au compositeur, ces scènes ouvrent la possibilité d'une caractérisation psychologique des personnages, au delà de l'action réelle. Le jardin est par ailleurs une métaphore de la nature souvent utilisée par Sánchez-Verdú, mais aussi du labyrinthe de l'âme. Rien d'étonnant qu'il n'ait pas voulu renoncer à cette scène. Le rêve lui-même est alors déplacé vers l'interlude et n'est saisi qu'a posteriori, grâce à un court dialogue dans la scène suivante.

De telles « scènes sans paroles » apparaissent à plusieurs reprises dans *Aura*. C'est surtout la première partie de l'opéra qu'elles marquent : la première rencontre prolongée entre Felipe et Aura, la fascination de l'historien pour la jeune femme, son amour naissant – tout cela n'est guère raconté que par la musique, absolument sans paroles. Même la

panique que Felipe ressent lors du premier dîner commun, quand il s'aperçoit que les deux femmes agissent de manière synchrone, est déplacée vers la musique : les glissandos hurlants dans cette scène sont certes préparés thématiquement, mais leur compacité rompt de façon brutale avec le tissu jusque-là subtil de l'œuvre (Dans la mise en scène de la création, cette scène fut présentée comme une extase de l'écoute.)

Une dramaturgie interne : la musique

Sánchez-Verdú a composé pour *AURA* une musique toute en filigrane, presque insaisissable. Ce sont surtout les deux accordéons et le son très modulé de la flûte basse et d'une flûte à bec contrebasse Paetzold qui produisent cette image sonore éthérée et suspendue. Comme déjà dans l'opéra *GRAMMA*, la musique se tient ici pendant de longs moments aux confins du silence et paraît de l'extérieur presque statique. Cette impression correspond à la négation du temps au niveau de l'action. Il ne faudrait pas oublier cependant à quel point l'élément dramatique est transposé à l'intérieur de la musique. Aux points décisifs de l'émotion psychologique, cette dynamique s'extériorise avec d'autant plus de violence : on le remarque lors de la scène du dîner, déjà mentionnée (scène 5), mais un autre moment d'exaltation surgit quand Aura tue un bouc (une scène dont le pouvoir d'association est archaïque et biblique). La musique s'élève alors brièvement jusqu'à un fortissimo violent, pour sombrer aussitôt dans l'atemporalité du monde de Consuelo.

Un miroir musical : l'auraphone comme méta-instrument

La sonorité sphérique, « auratique » au sens propre, est due en particulier à l'auraphone, que le compositeur a élaboré spécialement pour son opéra avec les équipes du studio expérimental de la radio SWR. Il se compose de trois gongs et de deux tamtams qui deviennent en somme eux-mêmes des acteurs musicaux. Stimulés par les voix des chanteurs ou certains instruments de l'ensemble, ces gongs sont mis en résonance par voie électronique, comme si des sons résonnaient à partir du néant. « L'auraphone est un immense miroir », dit Sánchez-Verdú. Le public ne perçoit pas seulement ce qui se déroule sur scène, mais ressent l'aura de ce qui se passe comme quelque chose qui viendrait d'un autre monde, ou de très loin. C'est cela qui est décisif dans ce jeu : on perçoit quelque chose sans savoir quoi exactement. Ainsi naît une pluralité de l'écoute ».

L'auraphone avec ses cinq instruments fonctionne comme une sorte de « méta-instrument » qui s'incorpore toutes les autres sources sonores. L'auraphoniste qui règle de la table de mixage tous les rapports entre chanteurs, instrumentistes et auraphone devient ainsi le véritable metteur en scène de l'action musicale. Mais ce n'est pas le seul auraphone qui est un miroir – la partition toute entière est le résultat d'une disposition musicale extrêmement précise, produisant une balance parfaite entre tous les participants.

Aux cinq instruments dont se compose l'auraphone correspondent les cinq chanteurs (Aura, Consuelo, Felipe, deux voix éloignées) et cinq instruments qui se détachent de l'ensemble (flûte basse, flûte à bec contrebasse, tuba basse, deux accordéons), à quoi s'ajoute un quintette à cordes. Au sein de cette matrice, José M. Sánchez-Verdú tisse un réseau infiniment serré de relations. La flûte basse, la flûte à bec contrebasse et le tuba basse correspondent à Aura, Consuelo et Felipe ainsi qu'au trois gongs de l'auraphone, en *ut*, en *fa* et en *la* ; les deux accordéons sont le pendant des deux voix éloignées et des deux tamtams.

Les instruments de l'ensemble et de l'auraphone deviennent les compagnons ou les commentateurs des personnages. Il en résulte non seulement un réseau dense de rapports croisés, mais aussi des passages fluides entre les parties vocales et instrumentales : leurs deux mondes expressifs se rapprochent fortement l'un de l'autre. Le souffle (essence même du vivant et en même temps expression élémentaire d'états émotionnels extrêmes) joue un grand rôle dans les deux domaines, dans la sonorité éthérée de la flûte basse et de la flûte à bec contrebasse Paetzold, mais également à travers les respirations et les halètements des chanteurs.

Au delà des correspondances musicales, la conception musicale se reflète également dans la disposition des instruments dans l'espace, telle que fixée dans la partition. Les instruments forment un demi-cercle, avec l'une des flûte et l'un des accordéons à droite et à gauche de la scène,

le tuba étant placé au milieu. Les cinq instruments composant l'auraphone, intégrés dans la partition et dans la mise en scène, forment également un demi-cercle, même si ses éléments et les instruments de l'ensemble qui leurs sont corrélés ne sont pas placés côte à côte, ouvrant au contraire un espace où le son se déploie.

L'autonomie musicale :

Monteverdi et les études angéliques

Cette mise en relations concrète et finalement ouverte permet à Sánchez-Verdú d'obtenir une autonomie qui rend le texte largement dispensable, puisque la musique elle-même raconte : celle-ci est donc le reflet exact des rapports internes. Plus encore, elle sait – à la manière « leitmotivique » – toujours davantage que les personnages. Dans ce sens là également, la musique de Sánchez-Verdú est d'essence profondément psychologique.

À certains endroits de l'opéra cette autonomie musicale devient si prégnante que naissent pour ainsi dire des « numéros » à part entière qui se détachent nettement du contexte et se singularisent aussi du point de vue sonore. La première parmi elles est la scène d'amour entre Aura et Felipe (scène 8). Sánchez-Verdú cite ici le début de *Incenerite spoglie*, un madrigal du 6^e Livre de Claudio Monteverdi, dont le sujet sont les larmes d'une femme versées sur la tombe de son amant. Là aussi, la musique sait donc davantage que les personnages de l'action. Felipe pense coucher avec Aura, mais la musique dit clairement

qu'il s'agit en vérité de Consuelo, qui déplore son amant mort il y a des décennies.

La citation de Monteverdi, une quinte descendante, est préparée de manière aussi subtile que consciencieuse. Les notes *do* (en allemand C, pour Consuelo) et *fa* (en allemand F, pour Felipe) au tuba et à la flûte à bec contrebasse, ainsi que dans l'auraphone, la préparent du point de vue thématique, et la voix d'Aura s'en rapproche progressivement. Et pourtant, la citation, reprise presque textuellement sous forme d'un motif, donne l'impression de l'irruption d'une autre sphère transcendante. L'image sonore se transforme, les gestes de la musique se rapprochent de la rhétorique baroque. C'est là un amour irréel, nous dit la musique, quelque chose – par rapport à l'histoire de la musique également – relevant du passé, et qui sera en effet vite récupéré par l'univers musical de la maison de Consuelo.

Plus nettement encore, les *Etudes angéliques* sortent du cadre du théâtre musical. José M. Sánchez-Verdú les avait composées avant l'opéra lui-même et les intégrées avant la scène finale comme un intermède dramaturgique, comme un moment réflexif où l'action proprement dite se suspend. Sánchez-Verdú mêle dans ces *Etudes angéliques* des vers de la seconde des *Elégies de Duino* de R. M. Rilke au récit du songe de Jacob dans la Genèse. Un scénario sombre et apocalyptique se déploie autour de la mort, de la terreur, d'une angoisse sans nom. L'action est encore une fois située dans une autre dimension, ce que souligne

de surcroît le changement de langue, passant de l'espagnol à l'allemand.

Du point de vue musical également, les *Engel-Studien* représentent un territoire à part. Les instruments se taisent, les cinq voix forment un ensemble a capella, soutenu par l'auraphone. C'est la seule fois où ses composantes, gongs et tamtams, seront utilisées comme de véritables instruments à percussion : comme mus par une main spectrale, les baguettes les font trembler.

Malgré (ou à cause de) ce caractère extraterritorial, les *Engel-Studien* ne représentent aucunement un point d'orgue suspendu dans la courbe générale, mais au contraire le but vers lequel converge toute l'action, et, plus encore, le point de fuite réflexif qui résume tout ce qui s'est passé de façon conceptuelle et poétique. Le lien avec l'opéra apparaît à la fin des *Engel-Studien* quand une citation assez longue du récit de Fuentes lève le secret qui entourait Aura : dans son jardin mystérieux, Consuelo cultive les herbes narcotiques qui rendent possible l'incarnation sensible d'Aura.

Ainsi, les *Engel-Studien* ne constituent pas le dernier mot de l'œuvre. La scène ultime, située de nouveau dans la maison de Consuelo, propose une fin ambiguë : Felipe, depuis longtemps délié de sa promesse de rester fidèle, devient la réincarnation du général Llorente et ainsi du monde de Consuelo, ancré dans le passé. Il est perdu pour la vie, même s'il reste un espoir : Aura, cette cristallisation (artistique aussi bien) de l'imagination, reviendra, voilà ce que promet Consuelo. « Ensemble, nous la ramènerons ».

Stimmen
Pr.

Acapulcan

Aura
+
Consuelo

Felipe

3

Felipe describe que es el cuerpo de Consuelo / Felipe describe, que es
sich um den Körper Consuelos handelt

Vl. I

Vl. II

Vln

Vc.

Kb.

José M. Sánchez-Verdú

Nace en 1968 en Algeciras (España). Estudia Composición, Dirección y Musicología en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Es licenciado en Derecho (Universidad Complutense Madrid). Estudia posteriormente composición con F. Donatoni (Siena) y H. Zender (Musikhochschule Francfort/Meno). Ha sido becario en la Academia Española en Roma (1997) y del DAAD/la Caixa en Francfort (1997-99). Fue profesor de Contrapunto en el Real Conservatorio de Madrid (1991-1996). Desde 2001 es profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf y desde 2008 catdrático de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Aragón (Zaragoza). Ha sido compositor en residencia del Festival Carinthischer Sommer (Austria), del V. Festival de Música Contemporánea en Lima y del Festival Junger Künstler de Bayreuth. Se han realizado conciertos monográficos con su obra en Madrid, Zaragoza, Barcelona, Lima, Dusseldorf y Múnich. Sus obras escénicas *GRAMMA* (Münchener Biennale, Luzerner Theater y Deutsche Oper Berlin) y *El viaje a Simorgh* (Teatro Real Madrid) recibieron numerosas nominaciones en el apartado "Mejor estreno del año" ("Opernwelt").

Entre sus premios están el Förderpreis in Komposition de la Siemens Stiftung (Múnich), 1. Premio de la Junge Deutsche Philharmonie, Finalista del Irino Prize (Tokyo), 1. Premio del Colegio de España (París), Premio de la Bergische Biennale (Wuppertal), Premio Nacional de Música (España), Premio Antara (Lima), etc. Encargos y conciertos en la Staatsoper Berlin, Deutsche Oper Berlin,

Teatro Real Madrid, Münchener Biennale, Luzerner Theater, Musik der Jahrhunderte, Musica Viva, Músicadhoj Madrid, Pabellón Alemán de la EXPO 2000 Hannover, Beethovenfest Bonn, WDR, Konzerthaus Berlin, Schleswig-Holstein Musik Festival, Festival de Música de Canarias, Festival de Alicante CDMC, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Bienal de Venecia, Concertgebouw Amsterdam, Lincoln Center New York, Orquesta Nacional de España, Nürnberger Symphoniker, Darmstädter Ferienkurse, UltraSchall, MaerzMusik, Ostertöne Hamburg, Salzburg-Biennale, Ars Musica Bruselas, etc. Ha trabajado con intérpretes como el Ensemble Modern, Ensemble recherche, KNM Berlin, musikFabrik, Neue Vocalsolisten, Kairos Quartett, Trío Arbós, Konzerthausorchester Berlin, Radio Philharmonie Orchester NDR, Hessischer Rundfunk Orchester, Orchestre de la Suisse Romande, WDR Sinfonieorchester Köln, Bayerischer Rundfunk Orchester, etc. y directores como Z. Mehta, R. Frühbeck, L. Zagrosek, M. Janowski, J. López Cobos, A. Tamayo, S. Edwards, P. Rundel o P. Halffter.

Desarrolla una destacada actividad como director con numerosas orquestas y ensembles en España, Alemania, Austria, Polonia, Italia y Sudamérica. Sus obras se publican por Breitkopf & Härtel.

www.sanchez-verdu.com

1968 in Algeciras (Spanien) geboren. Er studierte Komposition, Dirigieren und Musikwissenschaft am Real Conservatorio Superior de Música Ma-

drid. Abschluss in Jura (Universidad Complutense Madrid). Kompositionstudien bei F. Donatoni (Siena) und bei H. Zender (Musikhochschule Frankfurt/Main). 1997 Stipendiat der Spanischen Akademie in Rom. 1997-99 Stipendien des DAAD/la Caixa in Frankfurt. 1991-1996 Dozent für Kontrapunkt am Real Conservatorio Madrid. Ab 2001 Dozent für Komposition an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf und seit 2008 Professor für Komposition am Conservatorio Superior de Música de Aragón (Saragossa). Composer in residence beim Festival Carinthischer Sommer (Österreich), beim V. Festival de Música Contemporánea in Lima und beim Festival Junger Künstler Bayreuth. Portraitzkonzerte in Madrid, Saragossa, Barcelona, Lima, Düsseldorf und München. Seine Bühnenwerke *GRAMMA* (Münchener Biennale, Luzerner Theater und Deutsche Oper Berlin) und *El viaje a Simorgh* (Teatro Real Madrid) wurden mehrfach in der Kategorie "Beste Uraufführung des Jahres" nominiert („Opernwelt“).

Unter seinen Kompositionspreisen sind unter anderen: der Förderpreis in Komposition der Siemens Stiftung (München), 1. Preis der Jungen Deutschen Philharmonie, Finalist des Irino Prize (Tokyo), 1. Preis des Colegio de España (Paris), Preis der Bergischen Biennale (Wuppertal), Premio Nacional de Música (Spanien), Premio Antara (Lima). Aufträge und Aufführungen an der Staatsoper Berlin, Deutsche Oper Berlin, Teatro Real Madrid, Münchener Biennale, Luzerner Theater, Musica Viva, Musik der Jahrhunderte, WDR, Músicahoy Madrid, Deutsche Pabillion der EXPO 2000 Hannover, Beethovenfest Bonn, Konzerthaus Berlin, Schleswig-Holstein Musik

Festival, Festival de Música de Canarias, Festival de Alicante CDMC, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Venedig-Biennale, Concertgebouw Amsterdam, Lincoln Center New York, Orquesta Nacional de España, Nürnberger Symphoniker, Darmstädter Ferienkurse, UltraSchall Berlin, MaerzMusik, Salzburg-Biennale, Ostertöne Hamburg, Ars Musica Brüssels etc. Die wichtigsten Interpreten seiner Musik sind Ensemble Modern, Ensemble recherche, musikFabrik, KNM Berlin, Neue Vocalsolisten, Sinfonietta Amsterdam, Konzerthausorchester Berlin, Radio Philharmonie Orchester NDR, Hessischer Rundfunk Orchester, Orquesta Nacional de España, Orchestre de la Suisse Romande, WDR Sinfonieorchester Köln, Bayerischer Rundfunk Orchester, etc. und Dirigenten wie Z. Mehta, R. Frühbeck, L. Zagrosek, M. Janowski, J. López Cobos, A. Tamayo, S. Edwards, P. Rundel oder P. Halffter. Tätigkeit als Dirigent mit zahlreichen Orchestern und Ensembles in Spanien, Deutschland, Österreich, Polen, Italien und Südamerika. Seine Werke werden von Breitkopf & Härtel verlegt.

www.sanchez-verdu.com

Born in Algeciras (Spain) in 1968. Diploma in Orchestra Conducting, Musicology and Composition at the Real Conservatorio Superior de Música of Madrid. He has a degree in Law (Universidad Complutense).

Composition studies under F. Donatoni (Siena) and under H. Zender at the Frankfurt University of Music and Performing Arts.

Composer in residence at the Spanish Academy

in Rome in 1997 and DAAD/la Caixa scholarship from 1997 to 1999 in Frankfurt. Between 1991 and 1996 he taught Counterpoint and Fugue at the Real Conservatorio Madrid.

Since October 2001 he has taught Composition at the Robert Schumann University of Music in Düsseldorf and since 2008 he has been professor for Composition at the Conservatorio Superior de Música de Aragón (Saragossa).

He has been composer in residence at the Festival Carinthischer Sommer (Austria), the 5th Festival de Música Contemporánea in Lima and the Festival Junger Künstler Bayreuth. Concerts dedicated solely to his work have been performed in Madrid, Saragossa, Barcelona, Lima, Dusseldorf and Munich.

His scenic works *GRAMMA* (Münchener Biennale, Luzerner Theater and Deutsche Oper Berlin) and *El viaje a Simorgh* (Teatro Real Madrid) have been repeatedly nominated in the category "première of the year" ("Opernwelt").

Composition prizes include the Composers Grant of the Ernst von Siemens Foundation for Music in Munich, First Composition Prize of the Junge Deutsche Philharmonie, finalist at the Irino Composition Prize in Tokyo, First Prize of the Spanish Ministry of Culture / Colegio de España in Paris, Composition Prize of the Bergische Biennale in Wuppertal, Spain's National Music Prize, Antara Prize (Lima International Festival of Contemporary Music).

His works have been performed at festivals such as Münchener Biennale, Musik der Jahrhunderte, Musica Viva, Músicadhyo Madrid, Beethovenfest Bonn, Schleswig-Holstein Musik Festival, Festi-

val de Música de Canarias, Festival de Alicante CDMC, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Venice Biennial, Darmstädter Ferienkurse, Ultraschall Berlin, the Alte Oper (Frankfurt), Deutsche Oper Berlin, Teatro Real Madrid, Luzerner Theater, the Expo 2000 German pavilion, Konzerthaus Berlin, Concertgebouw (Amsterdam), Lincoln Center (New York), MaerzMusik, Salzburg-Biennale, Ostertöne Hamburg, Ars Musica (Brussels) etc.

They have been performed by the Orquesta Nacional de España, Orquesta de RTVE, Nürnberger Symphoniker, Junge Deutsche Philharmonie, Radiophilharmonie Hannover (NDR), Radio-Sinfonieorchester Frankfurt, Orchestre de la Suisse Romande, Lucerne Symphony Orchestra, Ensemble Modern, Ensemble recherche, musikFabrik, Ensemble Oriol Berlin, SWR-Vokalensemble Stuttgart, Neuw Sinfonietta Amsterdam etc. and conducted by Z. Mehta, R. Frühbeck, L. Zagrosek, M. Janowski, J. López Cobos, A. Tamayo, S. Edwards, P. Rundel o P. Halffter.

As a conductor, he has worked with different ensembles in Spain, Germany, Austria, Poland, Italy and South America. His works are published by Breitkopf & Härtel.

www.sanchez-verdu.com

Né en 1968 à Algeciras (Espagne), Sánchez-Verdú a fait ses études musicales à Madrid de 1986 à 1994 (diplôme de composition, de direction d'orchestre et de musicologie au Real Conservatorio Superior de Música), ainsi que de droit à l'Universidad Complutense. En 1992, il suit l'enseignement de Franco Donatoni (Sienne), et entre 1996 et 1999 celui de Hans Zender à Franc-

fort, grâce à une bourse du DAAD / La Caixa. En 1997, il est boursier de l'Académie espagnole de Rome. Entre 1991 et 1996, il enseigne le contrepoint au Real Conservatorio Superior de Música à Madrid. Sánchez-Verdú a été compositeur en résidence du festival Carinthischer Sommer (Autriche), du cinquième festival de Música Contemporánea à Lima et du festival Junge Künstler Bayreuth. Depuis 2001 il a enseigné la composition à la Robert-Schumann-Hochschule de Düsseldorf et il est depuis 2008 professeur de composition au Conservatorio Superior de Música de Aragón (Saragosae).

Des concerts monographiques lui ont été consacrés à Madrid, Saragosse, Barcelone, Lima, Düsseldorf et Munich. Ses œuvres scéniques *GRAMMA* (donné à la Biennale de Munich, au Théâtre de Lucerne et au Deutsche Oper Berlin) et *El viaje a Simorgh* (au Teatro Real Madrid) ont été nominés à plusieurs reprises dans la catégorie « Meilleure création de l'année » dans la revue *Opernwelt*.

Sánchez-Verdú a reçu de nombreux prix, dont le Förderpreis de la Siemens Stiftung (Munich), le premier prix de la Junge Deutsche Philharmonie, il a été finaliste au Irino Prize (Tokyo) et a reçu le premier prix du Colegio de España (Paris), le prix de la Bergische Biennale (Wuppertal), le Premio Nacional de Música (Espagne), le Premio Antara (Lima), etc. Parmi les institutions qui lui ont passé commandes, on peut citer : Staatsoper Berlin, Deutsche Oper Berlin, Teatro Real Madrid, Münchener Biennale, Luzerner Theater, Musica Viva, Musik der Jahrhunderte, WDR, Músicadhyo Madrid, Deutsche Pabillion der EXPO 2000 Han-

nover, Beethovenfest Bonn, Konzerthaus Berlin, Schleswig-Holstein Musik Festival, Festival de Música de Canarias, Festival de Alicante CDMC, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Biennale de Venise, Concertgebouw Amsterdam, Lincoln Center New York, Orquesta Nacional de España, Nürnberger Symphoniker, Darmstädter Ferienkurse, UltraSchall Berlin, MaerzMusik, Salzburg-Biennale, Ostertöne Hamburg, Ars Musica Brüssels etc. Les interprètes principaux de sa musique sont l'Ensemble Modern, l'Ensemble recherche, musikFabrik, KNM Berlin, Neue Vocalsolisten, Sinfonietta Amsterdam, Konzerthausorchester Berlin, Radio Philharmonie Orchester NDR, Hessischer Rundfunk Orchester, Orquesta Nacional de España, Orchestre de la Suisse Romande, WDR Sinfonieorchester Köln, Bayerischer Rundfunk Orchester, etc. ainsi que des chefs comme Z. Mehta, R. Frühbeck, L. Zagrosek, M. Janowski, J. López Cobos, A. Tamayo, S. Edwards, P. Rundel ou P. Halffter.

Sánchez-Verdú a exercé une activité de chef d'orchestre à la tête de nombreux ensembles et orchestres, en Espagne, en Allemagne, en Autriche, en Pologne, en Italie et en Amérique du Sud. Ses œuvres sont éditées par Breitkopf & Härtel.

www.sanchez-verdu.com

Sarah Maria Sun

Estudió ópera y lied con Julia Hamari y Darinka Segota y asistió a las clases magistrales de Brigitte Fassbaender, Kurt Moll, Gisela May y Scott Weir. Durante su carrera ganó el primer premio del Certamen Internacional de Oratorio en Esztergom (Hungría).

Tiene compromisos laborales como especialista en música contemporánea a nivel internacional y trabaja con ensembles, directores y directores de cine como Peter Ruzicka, Peter Hirsch, Manfred Weiss, Joachim Schlömer y Gregor Horres entre otros.

Desde el año 2004 colabora con los Staatstheater de Stuttgart, Leipzig, Mainz, Mannheim, Berlín y con la Rheinoper. Desde el 2007 ha participado como soprano alto en más de 20 estrenos mundiales de la formación Neue Vocalsolisten y da conciertos por todo el mundo en los todos los festivales importantes de Música Contemporánea.

Studied opera and lied with Julia Hamari and Darinka Segota and visited master classes given by Brigitte Fassbaender, Kurt Moll, Gisela May and Scot Weir. During her studies, she won first place at the International Oratorio Competition in Esztergom, Hungary.

She is active internationally as a specialist for contemporary music and works with ensembles, conductors and directors including Peter Ruzicka, Peter Hirsch, Manfred Weiss, Joachim Schlömer, Gregor Horres.

Since 2004, she has been making guest appearances at the state theatres of Stuttgart, Leipzig,

Mainz, Mannheim and Berlín, as well as at the Deutsche Oper am Rhein. Since 2007 she has taken part in over 20 world premiéres annually as a high soprano with the Neue Vocalsolisten, and she performs in concerts worldwide at the major festivals of contemporary music.

Truike van der Poel

Estudió primero Filología Clásica en Leiden, después estudió Canto en La Haya y Dirección Coral en Rotterdam. Hasta el año 2001 impartió clases de Dirección de Coro en la Musikhochschule de Hannover, en la actualidad se dedica exclusivamente al canto. Junto a la especialidad de oratorio barroco y clásico y la colaboración con el Coro Balthasar Neumann se ha destacado especialmente en el ámbito de la Música Contemporánea y ha actuado como solista y en ensembles como la Schola Heidelberg, L'itinéraire y la Ensemble Resonanz entre otros y en el festival Otoño de Varsovia, Festival de Davos, Musica Viva (Munich), Alte Oper (Frankfurt) y en el IRCAM (París). Como "voz" pertenece a la Ensemble Thürmchen de Colonia.

Desde el año 2007 es miembro de la formación Neue Vocalsolisten de Stuttgart.

First studied ancient philology in Leiden, and later on voice in Den Haag and choir direction in Rotterdam. Until 2001, she taught choir direction at the Academy of Music in Hannover, and since then she has devoted herself exclusively to performing as a singer. Alongside her specialization in baroque and classical oratorios and performing in

the Balthasar Neumann Choir (Thomas Hengelbrock), she has made a name for herself particularly in the field of contemporary music, giving guest performances as a soloist and in ensembles such as Schola Heidelberg, L'itinéraire and Ensemble Rosenkranz at events and venues including the Warsaw Autumn, the Davos Festival, Musica Viva (Munich), the Alte Oper (Frankfurt) and IRCAM (Paris). She is also one of the “voices” in the Kölner Thürmchen Ensemble. She has been a member of Neue Vocalsolisten Stuttgart since 2007.

Andreas Fischer

Durante sus estudios de música y de canto, Andreas Fischer ya se dedicó de manera intensiva a la Música Contemporánea. Este cantante y bajo de los Neue Vocalsolisten ha cantado en incontables estrenos mundiales y ha trabajado con Stockhausen, Lachenmann, Berio, Eötvös, Sciarrino y Aperghis.

Fischer está especialmente interesado en el teatro musical. Ha cantado todos los papeles de bajo en los estrenos mundiales de Fernyhoughs *Shadowtime* en la Biennale de Munich, en París, Londres y Nueva York. Con el papel del padre en la ópera *Zaide/Adama* de C. Czernowin debutó en los Festivales de Salzburgo en el año 2006 y actuó en los teatros de Basel y de Bremen. A todo ello han seguido estrenos mundiales de la ópera de Poppe *Arbeit, Nahrung, Wohnung* y *AURA* de Sánchez-Verdú. En el año 2010 actuará en la ópera *Prima* de Czernowin en la Staatsoper de Stuttgart.

Devoted himself intensively to contemporary music as early as his studies in voice and music education for schools. The freelance singer and bass with the Neue Vocalsolisten has sung countless world premières and worked together with figures including Stockhausen, Lachenmann, Berio, Eötvös, Sciarrino and Aperghis.

His special area of interest is music theatre. He sang all of the bass parts in the world première of Fernyhough's *Shadowtime* at the Munich Biennale, in Paris, in London and in New York.

He made his debut at the Salzburg Festival in 2006 with the role of the “Father” in the opera *Zaide/Adama* by C. Czernowin; this production was also performed at the theatres of Basel and Bremen. There followed world premières of Poppe's opera *Arbeit, Nahrung, Wohnung* and *AURA* by Sánchez-Verdú. In 2010 he made a guest appearance at the Stuttgart State Opera in Czernowin's opera *Prima*.

Martin Nagy

El tenor Martin Nagy estudió música en la Musikhochschule de Stuttgart con la especialidad de violín y canto y continuó sus estudios en la Liedklasse y en la Escuela de Ópera. Más tarde recibió encargo de trabajar en la Ópera de Annaberg-Buchholz.

Desde el año 1993 es cantante de ópera y de conciertos. Numerosas producciones para la radio y cd avalan su carrera como solista. Un área muy importante y contrapunto estimulante a su actividad como cantante de oratorios es el trabajo con

los Neue Vocalsolisten, formación a la que pertenece desde su fundación en el año 1984. Acompañado de la la pianista Ira Maria Witoschynskiy da regularmente conciertos de Lieder.

The tenor Martin Nagy studied music education for schools at the Stuttgart Academy of Music with the main subjects of violin and voice, after which he continued his studied in the lied class and in the opera department. He went on to accept a job at the opera of Annaberg-Buchholz.

Since 1993, he has been a freelance concert and operatic tenor. There are numerous radio and CD recordings that document his career as a soloist. An emphasis and simultaneously a lively counterpoint to his activity as a singer of oratorios is his work with the ensemble Neue Vocalsolisten, of which he has been a member since it was founded in 1984. He gives regular lied recitals with pianist Ira Maria Witoschynskiy.

Guillermo Anzorena

Nació en Mendoza (Argentina). Estudió canto con Fencia M. De Cangemi en la Universidad Nacional de Cuyo. A partir de 1994 estudió con Roland Hermann, Lucretia West y Donald Litaker en la Musikhochschule de Karlsruhe, donde finalizó la escuela de ópera y asistió a los clases magistrales de Marjana Lipovsek. En 1991 recibió el premio del certamen de canto *Voces jóvenes* en Buenos Aires, en 1993 la Sociedad Richard Wagner le concedió el premio de *Joven Talento del Año*.

Este cantante de conciertos, lied y oratorios tan solicitado es profesor de canto en la Hochschule

de Música Sacra de Tübingen. Como barítono de la formación Neue Vocalsolisten colabora con numerosos compositores y da conciertos en todos los ciclos internacionales de conciertos y en los festivales de Música Contemporánea.

Was born in Mendoza, Argentina. He studied voice with Fencia M. de Cangemi at the National University in Cuyo and continued his studies in 1994 with Roland Hermann, Lucretia West and Donald Litaker at the Acaemy of Music in Karlsruhe, completing the Opera School there and also attending master classes given by Marjana Lipovsek. In 1991, he was a winner in the vocal competition “Young Voices” in Buenos Aires, and in 1993 the Richard Wagner Society honoured him as “Young Talent of the Year.”

The busy lied, oratorio and concert singer is a voice instructor at the Academy of Sacred Music in Tübingen, Germany. As the baritone of the Neue Vocalsolisten, he works together with numerous composers and performs in all of the international concert series and festivals of contemporary music.

Antje Hensel

Antje Hensel estudió flauta de pico con Robert Ehrlich en la Escuela Superior de Música y Teatro “Felix Mendelssohn Bartholdy” en Leipzig, con Pamela Thorby en la “Guildhall School of Music and Drama” de Londres y con Antonio Politano en el Conservatorio de Lausana (HEM), donde se graduó con una mención de honor.

Su repertorio abarca obras renacentistas y barrocas, así como piezas de los siglos XX y XXI.

Desde el 2006 imparte clases de flauta de pico en la Escuela Superior de Música y Teatro “Felix Mendelssohn Bartholdy” de Leipzig.

Antje Hensel has studied the recorder with Robert Ehrlich in Leipzig, with Pamela Thorby in London and with Antonio Politano in Lausanne.

She received a diploma from the Hochschule für Musik und Theater Leipzig and a soloist diploma with distinction from the Conservatoire de Lausanne.

Her repertoire comprises the music from the Renaissance and the Baroque as well as from the 20th and 21st century.

She teaches recorder at the College of Music and Drama „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig.

Dúo Iñaki Alberdi e Iñigo Aizpiolea

El dúo de acordeones, constituido en 1998, ha actuado en el Festival de Música y Danza de Granada, Festival Belef de Belgrado y Kragujevac (Servia-Montenegro), Instituto Cervantes, Tianjin International Accordion Festival (China), Royal

Academy of Music de Londres, Residencia de Investigadores CSIC-Generalitat de Catalunya y Quincena Musical de San Sebastián entre otros. Trabajan activamente con compositores de la talla de Stockhausen, De Pablo, Torres o Guinjoan contribuyendo con ello a la labor de difusión y ampliación del repertorio para dúo de acordeón.

The accordion-duo, established in 1998, has been performing at the Festival de Música y Danza in Granada, the Festival Belef in Belgrade and Kragujevac, Instituto Cervantes, the Tianjin International Accordion Festival in China, the Kikkola Winter Accordion Festival in Finland, the Royal Academy of Music in London etc.

The duo has worked together with composers such as Stockhausen, De Pablo, Torres and Guinjoan to advance the extension and dissemination of the repertoire for accordion-duo.

Neue Vocalsolisten Stuttgart

Fundado en 1984 como ensemble para la interpretación de música vocal contemporánea bajo el patrocinio de la asociación MUSIK DER JAHRHUNDERTE, los Neue Vocalsolisten se convirtieron en el 2000 en un grupo de cámara vocal independiente artísticamente.

En el núcleo de sus intereses está la investigación: la creación de nuevos sonidos, nuevas técnicas vocales y modos de articulación, por lo que el diálogo con los compositores toma un papel fundamental. El grupo estrena cada año aproximadamente 20 obras. El teatro musical y el trabajo multidisciplinar con electrónica, vídeo, artes

plásticas o la literatura forman también parte del concepto estético del grupo, así como el collage con elementos contrastantes de la música antigua y la contemporánea.

Han obtenido el reconocimiento internacional con producciones de teatro musical excepcionales como *Phantom Palace* de Hilda Paredes, que interpretaron en Stuttgart y New Haven (Connecticut), *Shadowtime* de Brian Ferneyhough, representada en Munich, París, London y Nueva York, o *Murmullos del Páramo* de Julio Estrada, presentada en Stuttgart, Madrid, Venecia y México D. F., al mismo tiempo que con trabajos de teatro musical a cappella de Oscar Strasnoy, Luciano Berio, Lucia Ronchetti y otros, representados en numerosas ciudades europeas, así como en Los Angeles y Buenos Aires.

The Neue Vocalsolisten established as an ensemble specializing in the interpretation of contemporary vocal music in 1984. Founded under the artistic management of Musik der Jahrhunderte, the vocal chamber ensemble has been artistically independent since the year 2000.

The ensemble's chief interest lies on research: exploring new sounds, new vocal techniques and new forms of articulation, whereby great emphasis is placed on establishing a dialogue with composers. Each year, the ensemble premiers about twenty new works. Central to the group's artistic concept are the areas of music theatre and the interdisciplinary work with electronics, video, visual arts and literature, as well as the juxtaposition of contrasting elements found in ancient and contemporary music.

Remarkable music theatre productions such as Hilda Paredes' *Phantom Palace*, staged in Stuttgart and New Haven (Connecticut); Brian Ferneyhough's *Shadowtime*, staged in Munich, Paris, London and New York; Julio Estrada's *Murmullos de Paramo*, staged in Stuttgart, Madrid, Venice and Mexico City have been internationally recognized; as well as a cappella music theatre productions with music by Oscar Strasnoy, Luciano Berio, Lucia Ronchetti and others, which have been performed in many European countries, in Los Angeles and Buenos Aires (Teatro Colón).

Kammerensemble Neue Musik Berlin

El Kammerensemble Neue Musik Berlin (Conjunto de Cámara de Nueva Música) representa la escena musical, vital y moderna, de la metrópolis alemana.

Fundado en 1988 por Juliane Klein, Thomas Bruns y otros alumnos de la Escuela Superior de Música Hanns Eisler, en aquel entonces en la parte este de la ciudad, hoy la conforman 13 personalidades musicales de Alemania, Gran Bretaña, Holanda y Suiza.

Su enfoque artístico ("la música contemporánea no sólo concierne a músicos y compositores") les ha llevado a adoptar una actitud muy activa e intensa en su trabajo, que se refleja no sólo en su programación sino también en su contacto directo con el público.

Por toda Europa, Estados Unidos y Sudamérica el ensemble presenta conciertos que se preparan en estrecha colaboración con compositores, autores, directores, artistas y escenógrafos de todo

el mundo. Los programas reflejan su interés por lo desconocido y su intención de tratar los temas fundamentales de nuestro tiempo.

El KNM está basado en una de las ciudades más creativas del panorama actual, Berlín. Aquí el ensemble trabaja con compositores de la talla de Mark Andre, Georg Katzer, Chris Newman, Helmut Oehring, Dieter Schnebel o con directores como Roland Kluttig, artistas todos ellos que influyeron de manera muy profunda en la estética del grupo. El ensemble tiene asimismo estrechas relaciones con el mundo de la improvisación, la performance o las instalaciones, y colabora con las instituciones más importantes de la ciudad.

El KNM cosechó su fama internacional no sólo a través de sus muchas apariciones como ensemble invitado en los festivales más importantes de Europa (tales como ars musica Bruselas, los onaeschingen Musiktagen, el Festival de Otoño de París, MaerzMusik, musica Strasbourg, settembre musica Torino, UltraSchall -Festival de música contemporánea-, las Wiener Festwochen, o Wien Modern, sino también con sus propias producciones como "HouseMusik" o "space+place". En otoño del 2007 el KNM organizó un concierto-evento de varias horas en el Carnegie Hall, en Nueva York.

KNM stands for the active, current music scene in Berlin's metropolis. Along with other students of former East Berlin's Hanns Eisler School of Music, Juliane Klein and Thomas Bruns founded the ensemble in 1988. It is now made up of thirteen musicians from all over Germany, Great Britain, Holland and Switzerland.

The opinion that "New Music is not only for musicians and composers" has led to an active, intense attitude towards performing and programming concerts, as well as to direct audience contact. In close collaboration with international composers, authors, conductors, artists and producers, KNM has presented compositions, concert installations and projects across Europe, in the USA and in South America. Programmes result from a fascination with the unknown and constant discussions about the most essential topics of our time.

Artistically, the ensemble is at home in the creativity of Berlin, where it works together with composers including Mark Andre, Georg Katzer, Chris Newman, Helmut Oehring, Dieter Schnebel or conductors such as Roland Kluttig, many of whom have had a long-lasting influence on the ensemble's aesthetic. Close contacts have provided links to the improvisation, installation, performance scenes and to the most important music institutions in the city. KNM has become known internationally, not only for its frequent appearances at the major European music festivals such as ars musica Brussels, Donaueschinger Musiktagen, Festival d'Automne à Paris, MaerzMusik, Berlin, musica Strasbourg, settembre musica Torino, UltraSchall - Festival für neue Musik, Berlin, Wiener Festwochen and Wien Modern, but also for its own productions including HouseMusik and space+place. In autumn 2007, the ensemble presented an extended concert event at the Carnegie Hall, New York City.

Joachim Haas

Joachim Haas comenzó su formación musical estudiando flauta y saxofón, y posteriormente se graduó de la Universidad Técnica de Berlín en Ciencias de la comunicación, Periodismo y Acústica. Trabajó como ingeniero de sonido en la emisora Sender Freies Berlin (Radio del Berlín Libre), ocupándose de la producción musical, y es miembro fundador de los Freq Laboratories (Audiosoftware). Le fue otorgada una beca en la universidad Pompeu Fabra de Barcelona para llevar a cabo investigaciones en torno al análisis y síntesis sonoros. Desde el 2001 ocupa el cargo de técnico de sonido e informática musical en el EXPERIMENTALSTUDIO, donde además desde 2007 es director musical suplente.

Joachim Haas received musical training in flute and saxophone and studied acoustics, communication theory and telecommunication engineering at the Technical University in Berlin (SFB) and is a co-founder of Freq Laboratories (Audiosoftware). He received a stipend from the Universitat Pompeu Fabra in Barcelona for research with a concentration in sound analysis and synthesis. Since 2001 Haas has been a sound director and music computer engineer and since 2007 the deputy artistic director at the EXPERIMENTALSTUDIO.

EXPERIMENTALSTUDIO des SWR

El EXPERIMENTALSTUDIO de Friburgo (Alemania) intenta sintetizar la música acústica con la tecnología más avanzada a través de la electrónica en vivo, utilizándola para expandir el mundo sonoro. Los medios electrónicos complementan los sonidos generados por los músicos modulándolos por medio de diversos aparatos, mientras que sistemas de conducción y altavoces se ocupan de ponerlos en movimiento. Consecuentemente el EXPERIMENTALSTUDIO se ve a sí mismo como el medio que conecta una idea compositiva con su realización técnica adecuada. Además de crear nuevas obras en colaboración con compositores, también actúa como un ensemble y recibe regularmente invitaciones de todo el mundo. Después de 35 años de presencia en la escena musical está ya establecido como un ensemble experimentado en la presentación de composiciones ambiciosas que integran electrónica en vivo, y da frecuentemente conciertos en casi todos los festivales más importantes, así como en muchos de los teatros más famosos del mundo.

Entre las obras más sobresalientes creadas en el EXPERIMENTALSTUDIO se pueden encontrar trabajos de compositores de la talla de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Cristóbal Halffter, Vinko Globokar, Emmanuel Nunes o Luigi Nono.

Como representantes de la generación más joven de compositores encontramos nombres como Mark Andre, Chaya Czernowin, José M. Sánchez-Verdú y Georg Friedrich Haas que han

escrito, con gran éxito, trabajos verdaderamente pioneros en coproducción con el EXPERIMENTALSTUDIO.

Detlef Heusinger es el director artístico del EXPERIMENTALSTUDIO desde el 1 de octubre del 2006.

The EXPERIMENTALSTUDIO in Freiburg (Germany) searches for syntheses in terms of acoustic arts and advanced technology through the medium of live-electronic sound-extension. This supplements the tones generated by musicians through different effect-devices to their modulation, which are put into motion in space by specific steering systems and loudspeakers. The EXPERIMENTALSTUDIO considers itself as gateway between compositional idea and technical realisation.

Apart from creating new works together with the composers, the EXPERIMENTALSTUDIO also performs as an ensemble and is regularly invited worldwide. After nearly 40 years of presence in the international new music business, it has established itself as a leading ensemble for performing ambitious compositions with live-electronics, and gives concerts regularly at almost all important festivals as well as many well-known music theatres.

Outstanding compositions in music history that were created at the EXPERIMENTALSTUDIO were created there by well-known composers as Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Cristóbal Halffter, Vinko Globokar, Emmanuel Nunes and Luigi Nono.

The younger generation of composers is represented by such names as Mark Andre, Chaya Czernowin, José M. Sánchez-Verdú and Georg Friedrich Haas. They can be considered as the ones who have written very successfully forward-looking pieces in co production with the EXPERIMENTALSTUDIO.

Since October 1st, 2006, Detlef Heusinger is appointed the new artistic director of the EXPERIMENTALSTUDIO.

Esta obra está dedicada

a **Mario**, que vio la luz a la vez que *AURA*.

a **Joachim Haas**, que me acompañó y guió en la aventura del *Auraphon*.

a **Christine Fischer** y **Xavier Güell**, que siempre estuvieron detrás del proyecto.

José M. Sánchez-Verdú

Todas las biografías de los artistas en:

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:

All artist biographies at:

Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante:

www.kairos-music.com

Traducción al español: Iñigo Giner Miranda

English translation: Christopher Roth

Traduction française : Martin Kaltenecker

HÉCTOR PARRA

Hypermusic Prologue
A Projective opera in seven planes

Lisa Randell · Matthew Ritchie
Charlotte Ellett · James Bobby
Ensemble intercontemporain
IRCAM-Centre Pomidou

0013042KAI

2CD BOX

ELENA MENDOZA

Nebelsplitter

ensemble recherche
Jürgen Ruck · Guillermo Anzorena
ensemble mosaik · Enno Poppe
Konrad von Coelln
Christoph Rabbels · Duo 10
Aperto Piano Quartet

0012882KAI**MANUEL HIDALGO**

Beethoven/Hidalgo: Große Fuge op.133
Streichquartett Nr. 2 · Hacia
Einfache Musik
Beethoven/Hidalgo: Sechs Bagatellen
op.126 „Ciclus von Kleinigkeiten“

WDR Sinfonieorchester Köln
Lothar Zagrosek
Ensemble Resonanz

0012982KAI**RAMON LAZKANO**

Hauskor · Ortzki Isilak
Ilunkor

Ernesto Molinari
Cello Octet Amsterdam
Basque National Orchestra
Johannes Kalitzke

0012992KAI**ALBERTO POSADAS**

Liturgia fractal

Quatuor Diotima

0012932KAI**FRANCISCO LÓPEZ**

La Selva
Belle Confusion 969
Buildings [New York]
Qual'at Abd'al-Salam/
O Parladoiro Desamortuxado
untitled

0012872KAI

5CD BOX

JESÚS TORRES

Manantial de luz

Juan Carlos Garvayo
Trío Arbós
Cécile Daroux
José Luis Estellés
Paul Cortese · Juanjo Guillem

0013012KAI**MAURICIO SOTELO**

Wall of Light -
Music for Sean Scully

musikFabrik
Stefan Asbury
Brad Luman

0012832KAI**JOSÉ M. SÁNCHEZ-VERDÚ**

Orchestral Works

Orchestre de la Suisse Romande
Orquesta Nacional de España
Junge Deutsche Philharmonie
hr-Sinfonieorchester

0012782KAI

CD-Digipac by
Optimal media production GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
<http://www.optimal-online.de>

© & P 2010 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS