

# *EINSTEIN ON THE BEACH*

Philip Glass

Temporada  
2025/2026

ÓPERA  
EN CONCIERTO

**Teatro de  
la Maestranza**

# EINSTEIN ON THE BEACH

Philip Glass

26 de mayo, 2026

Ópera en cuatro actos para conjunto,  
coro y solistas con música y letra de Philip Glass (1937)

Ópera en concierto basada en un concepto  
de Robert Wilson y Philip Glass

Estreno el 27 de julio de 1976 en el Festival de Aviñón

Por primera vez en el Teatro de la Maestranza

## Flexibilidad de acceso a la sala

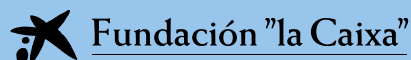
Respetando el deseo del compositor Philip Glass, durante la función el público podrá entrar y salir de la sala en cualquier momento. Rogamos se haga con respeto hacia los intérpretes y el resto del público que permanezca en la sala.

Duración aprox.: 210 minutos sin pausa

PATROCINADORES  
GENERALES



COLABORACIÓN  
PROGRAMA SOCIAL



COLABORADORES

Fundación Banco Sabadell / TeknoService / Instituto Británico de Sevilla /  
Colegio Internacional de Sevilla San Francisco de Paula / EY /  
Acciona / Prosegur Seguridad / GRUPO PACC / Victoria Stapells

# *Einstein on the beach*

## Philip Glass

**Narradora**

Suzanne Vega

**Director**

Tom De Cock

**Asistente de dirección musical**

Dirk Descheemaeker

**Diseño de vestuario**

Catherine Kunz

**Ingeniero de sonido**

Alexandre Fostier

**Asistente de sonido**

Antoine Delagoutte

**Producción**

Pieter Nys

**Iluminación**

Freek Pieters

**Tour manager**

Pauline Jocqué

**Management de Ictus Ensemble**

Tom Pauwels

La escenografía está basada en un concepto escenográfico original de Germaine Kruijff

**En coproducción:**

Concertgebouw Brugge

Einstein On The Beach by Philip Glass, Robert Wilson.

©Dunvagen Music Publishers Inc.

(Uso con permiso)

**ICTUS ENSEMBLE****Violín**

Igor Semenov

**Flauta**

Chryssi Dimitriou

**Clarinete bajo**

Dirk Descheemaeker

**Saxofones**

Asagi Ito

Nele Tiebout

**Teclados**

Jean-Luc Plouvier

Brecht Valckenaers

**COLLEGIUM VOCALE GENT****Sopranos**

Joowon Chung

Malena Napal

Elisabeth Rapp\*

Charlotte Schoeters

**Altos**

Marlen Herzog

Laura Kriese

Julia Spies

**Tenores**

Peter Di-Toro

Thomas Köll

**Bajos**

Philipp Kaven

Bart Vandewege

\*Solista en "Bed"



# Presentación y concepto

Esta versión en concierto de *Einstein on the beach* de Philip Glass es una colaboración entre Suzanne Vega, Ictus Ensemble y Collegium Vocale Gent. Presenta una aproximación puramente musical de la partitura completa de la legendaria ópera de Glass y Wilson en la que la virtuosa pieza instrumental, las partes cantadas y la estructura cristalina de la obra se ven realizadas por un planteamiento específico del emplazamiento y un sofisticado diseño del sonido.

El núcleo de esta producción es la propia partitura y el sonido musical del libreto. Nosotros optamos por una interpretación prolongada (muy similar a la partitura completa compuesta para la ópera). De esta forma queremos crear un baño sonoro minimalista de más de tres horas de duración que vuelva a conectar con la frescura y la radicalidad del minimalismo temprano. Las puertas de la sala se mantendrán abiertas durante toda la actuación (el público es libre de entrar y salir cuando quiera) y el espacio entre el escenario y el público se convierte en una instalación artística.

No obstante, este concierto no es un gran espectáculo escénico, un *Gesamtkunstwerk* ambicioso en el sentido de la producción original de Wilson, Glass y Childs. Lo que se expone es el hecho de hacer música. El desafío físico y mental de realizar doscientos minutos de música. Mostraremos a los músicos haciendo su trabajo. En un tiempo y un espacio compartidos con el público, estructurados por la música, interpretarán diferentes partes desde distintas posiciones del escenario, compartirán la visión del público cuando no estén tocando, lo rodearán o tocarán frontalmente, transformando la sala en un entorno visual y auditivo envolvente. Configurando el espacio de esta manera, Robert Wilson y Lucinda Childs vuelven a mirarlo de cerca. Por último, a esto hay que sumar la lectura personal del libreto original abstracto que Suzanne Vega nos proporciona.

# Sobre la obra

Maarten Beirens

por cortesía de CONCERTGEBOUW BRUGGE

Lo menos que se puede decir del compositor estadounidense Philip Glass (nacido en 1937) es que es un verdadero fenómeno. Su éxito posterior puede hacer olvidar que su carrera comenzó a finales de los años 60 como un oscuro vanguardista en la escena artística del centro de Nueva York. Ahora, a la edad de 87 años, tiene un aura casi inaudita entre los compositores contemporáneos.

La carrera musical de Philip Glass comenzó de forma bastante tradicional: estudió en la Juilliard School de Nueva York, donde desarrolló un estilo de composición académico y poco notable. Como muchos compositores estadounidenses, Glass viajó a París después para estudiar con Nadia Boulanger, en aquel entonces la 'gran dama' de las profesoras de composición, que había guiado a varias generaciones de compositores estadounidenses hacia el estilo neoclásico de Stravinsky. Más determinante para la dirección que tomaría Glass fue su encuentro en París con el virtuoso del sitar indio Ravi Shankar. Este último estaba en París para grabar la banda sonora que había escrito para la película *Chappaqua* de Conrad Rooks. Glass fue contratado para transcribir las partituras para los músicos (occidentales).

Para Glass, esto fue una intensa confrontación con los principios formales de la música india, con un enfoque en melodías modulares y largas sobre una base armónica simple y estática, y sobre todo en una estructura rítmica altamente refinada. Este llamado ritmo aditivo (con grupos desiguales de dos, tres o cuatro notas en un pulso regular que se combinan en totalidades mayores y un tanto turbulentas rítmicamente) pronto formaría la clave con la que Glass reinventaría su propio estilo.

A su regreso a Nueva York, Philip Glass se encontró en un entorno en el que la tendencia hacia la austeridad, la concentración y la reducción había echado raíces de repente. Este fue el gran avance de la 'música minimalista'. Compositores como La Monte Young, Terry Riley y Steve Reich habían escrito una serie de piezas pioneras que combinaban un material extremadamente limitado, breves 'células' en forma de motivos o tonos sostenidos extremadamente largos en combinación con duraciones prolongadas y repeticiones exhaustivas. Glass comenzó a desarrollar sus nuevas estructuras aditivas en composiciones llamativas, para ser interpretadas por su conjunto recién formado.

El trabajo que producían era bastante radical: ruidoso, intenso, sistemático, estrictamente estructurado e intransigente en la manera clara en que un material limitado es sometido gradualmente a un proceso transformador. En lugar de los lugares clásicos, actuaban en galerías de arte, museos y en los lofts de amigos artistas. Así, se cimentó la conexión con el arte minimalista de Sol LeWitt, Richard Serra, Donald Judd y tantos otros de su

generación: los lugares donde los artistas exponían eran también los lugares donde se interpretaba originalmente la música minimalista. De esta manera, la música minimalista pasó a formar parte de una escena neoyorquina junto a artistas visuales, bailarines y dramaturgos.

Era inevitable que en ese crisol artístico Glass se cruzara con el director Robert Wilson, quien ya tenía varias producciones destacadas a su nombre. Estas destacaban por su duración extremadamente larga y un enfoque intensamente estilizado, en el que, como en la tradición japonesa *noh*, por ejemplo, el texto, el movimiento y la música forman juntos un espectáculo estático único y abarcador con el encanto de un ritual. Wilson y Glass comenzaron a trabajar juntos en 1974 en un proyecto que se convertiría en un retrato de una figura icónica del siglo XX.

Se barajaron brevemente las opciones de Hitler y Gandhi, pero pronto se decidieron por Albert Einstein. El título provisional de su ópera era *Einstein on the beach on Wall Street*: ni Glass ni Wilson recuerdan ahora por qué o cómo se eliminó 'Wall Street' del título durante el proceso de trabajo. *Einstein on the beach* se estrenó en el Festival de Aviñón en 1976 y luego comenzó una gira triunfal por salas de conciertos y teatros de ópera europeos. Finalmente, la Metropolitan Opera invitó a Glass y Wilson a realizar dos funciones de *Einstein* en Nueva York. Este estreno estadounidense de *Einstein on the beach* catapultó rápidamente a Glass y Wilson a la posición de abanderados de la nueva estética minimalista en los EE. UU.

Como todas las obras de Wilson de la época, *Einstein on the beach* se denominó 'ópera' y es, en efecto, el comienzo de la carrera de Glass como compositor de óperas. Sin embargo, la obra es muy inusual para ser una ópera: no hay papeles vocales ni una narrativa lineal; el libreto consiste en fragmentos de texto, en su mayoría salidos de la pluma de Christopher Knowles, un niño autista con el que trabajaba Wilson (que por entonces todavía era trabajador social), complementados por los intérpretes: el actor Samuel Johnson y la bailarina (luego coreógrafa) Lucinda Childs. El coro canta los números o los nombres de las notas, lo que enfatiza los patrones rítmicos y el contenido armónico de la música. El foso de la orquesta albergó al Philip Glass Ensemble: dos órganos eléctricos, tres músicos de viento a cargo de los saxofones, el clarinete bajo y las flautas, y una soprano. Además, había un violinista solista vestido de Einstein.

En cuanto a su contenido, la ópera teje asociaciones sueltas en torno a la figura de Einstein, expresadas con mayor claridad en los tres temas visuales: el tren (el paradigma a menudo utilizado para ilustrar la teoría de la relatividad), el juicio/la prisión (las implicaciones éticas de una teoría que también hace indirectamente posible la bomba atómica; la escena final de la ópera termina con una referencia a una explosión atómica) y una nave espacial (el aspecto de ciencia ficción de las ideas de Einstein; la teoría de la relatividad es más interesante cuando pensamos en fenómenos que ocurren a una velocidad cercana a la de la luz). Wilson traduce estos tres temas en conceptos de escenas similares que solo retienen un vínculo visual en el acto final: *Building* es una variación del tren, *Bed* se deriva de *Trial/Prison*. Estas escenas principales se intercambian con cinco

interludios intimistas más cortos, a los que se les dio el nombre de *Knee Plays* (juegos de rodilla) ya que, al igual que la articulación homónima, cumplen una función de conexión antes, entre y después de los actos de la ópera. La representación completa suele durar algo menos de cinco horas sin pausas.

En *Einstein on the beach*, Glass y Wilson proporcionaron el modelo para un tipo de ópera completamente nuevo: no narrativo, estático, con imágenes y letras asociativas y un proceso casi ritualístico en el que hasta el más mínimo gesto está meticulosamente coreografiado.

La música, igualmente radical, de Glass encajaba a la perfección con el lenguaje teatral de Robert Wilson. Al igual que los conceptos escénicos de Wilson, la música de Glass a menudo es muy rápida (e inflexiblemente ruidosa) en la superficie, pero estática por debajo debido a los patrones repetitivos y que cambian lentamente. Es una música en la que elementos diminutos están sometidos continuamente a todo tipo de transformaciones. Glass limita su material a un puñado de temas que se han desarrollado principalmente como progresiones de acordes. Hay tres principales: el tema de tres acordes que da inicio a la ópera, un tema de cuatro acordes que aparece en las tres escenas del Juicio (*Trial*) y el 'tema cadencial' de cinco acordes que es omnipresente durante la escena final de la nave espacial (*Spaceship*). También podemos distinguir otros cuatro temas recurrentes, cada uno de los cuales se basa en un solo acorde.

Glass construye las escenas intercambiando los bloques de temas recurrentes. Por ejemplo, *Train 1* tiene tres (que se tocan en un patrón ABCABC): un primer tema en un acorde que se construye sobre una polirritmia de 3 contra 4 tiempos, un pasaje completamente instrumental basado en otro patrón de un solo acorde en movimiento contrario continuo y luego el tema 'cadencial'.

En *Einstein*, el interés de Glass en los patrones rítmicos aditivos (en los que puedes permitir que un motivo crezca y se encoja sumando o restando grupos irregulares de dos, tres o cuatro notas) sigue impulsando su música. Pero, al mismo tiempo, se nota que junto a estos procesos rítmico-melódicos, que forman el núcleo de su estilo minimalista, ya demuestra en *Einstein* un mayor interés por la estructura armónica. Los patrones de acordes se convierten en un elemento identificable importante y el tema cadencial muestra un nivel de refinamiento armónico particularmente alto. Es una cadencia que se desvía en su resolución, terminando un semitono más bajo de lo que el oyente espera; así suena como un final (que es lo que tradicionalmente debería hacer una cadencia armónica) pero, a la vez, no lo hace en absoluto. Para el oyente, esto puede evocar fácilmente un inusual sentido de éxtasis musical, que coincide con la esencia del estilo temprano de Glass. Es una música que es superficialmente hiperkinética pero que sigue siendo estática, o parece ser simplemente repetitiva pero que sigue siendo muy impredecible debido a la continua reagrupación rítmica de motivos similares; es música que es a la vez asombrosamente rápida y atrozmente lenta. Precisamente el tipo de experiencia paradójica del tiempo que coincide con las ideas de Einstein.

# Sobre esta versión

Respuestas a las preguntas de Guillaume Kosmicki,  
por Jean-Luc Plouvier

## **G.K: Las colaboraciones para su versión podrían parecer improbables en un principio, ¿cómo hizo para elegir las?**

**J-L. P.:** ¿A quién te refieres? ¿Al Collegium Vocale? Te sorprendería el perfil de un corista del Collegium hoy en día. Ni uno solo de los catorce cantantes que se ofrecieron como voluntarios para nuestro proyecto es ajeno a la música pop. Muchos de ellos tienen sus propios estudios en casa y jueguean con sus computadoras. Así es la vida de hoy. En cuanto a Suzanne Vega —la idea provino de Bert—, definitivamente encaja en el perfil, con su dicción perfecta y un verdadero temperamento literario. También tiene un acento neoyorquino genuino y muy suave, extraño pero familiar, y sin énfasis; es un *instrumento* del que realmente no podíamos prescindir. El tipo de modernismo que desplegamos proviene de Gertrude Stein; significa moverse con elegancia a través de un libreto que está altamente *construido*, fragmentado, lleno de repetición y parataxis, polifónico en su textura: le confiamos a Suzanne todos los textos, todas las voces.

Le pedimos a Germaine Kruijff que nos ayudara con la escenografía (en última instancia bastante simple, pero había que idearla), para hacer del propio proceso musical el tema teatral central. ¡Esta producción es una celebración del concierto en su forma más pura! El objetivo era extraer las líneas de fuerza diagonales encerradas en esta maquinaria repetitiva y polirrítmica, donde todos escuchan a todos en el borde mismo del vértigo. No hay director en el centro, por ejemplo, sino un ritmista en el exterior que proporciona el pulso, y otro dentro que nos ayuda a contar las innumerables repeticiones y bucles entrelazados. Teníamos una visión muy materialista, inspirada en la danza contemporánea —y en particular por nuestros amigos de Rosas—, de prescindir de los bastidores, de enfatizar cada gesto, ya sea grácil o funcional, tratándolos con igual dignidad.

## **G.K: Su versión es muy inusual desde el punto de vista musical: en algunas secuencias, casi nos cuesta distinguir la partitura a través de los sonidos de los dos sintetizadores. Algunos pasajes eran casi techno, momentos que claramente abrazan el elemento pop. Dijiste que no habías cambiado nada en la partitura, así que ¿qué te hace sonar tan diferente a las versiones originales?**

**J-L. P.:** Cada partitura invita a su propio tratamiento... no solo a lo que revelan las conexiones entre las notas, no solo las notaciones y direcciones, sino el espíritu que recorre la escritura, su presentación y sus omisiones. Quizás te sorprenda, pero te diré algo: no existe una partitura única y exhaustiva de *Einstein on the beach* que esté completa hasta el último detalle. En ningún lugar encontrarás un resumen de la

nomenclatura (de los intérpretes), ni el número ideal de coristas, no sabes si los cantantes de las partes solistas deben ser extraídos de los coristas o elegidos por separado, no entiendes por qué necesitas tres flautas para solo unos minutos y no durante toda la obra, si necesitas un saxofón alto o tenor, y así sucesivamente. De hecho, no hay ninguna indicación de los sonidos del órgano, del tempo o de la dinámica.

La partitura está hermosamente escrita a mano —casi como lo hubiera estado en el siglo XVII—, la única pista de su época es el título escrito en una Olivetti. Los textos vienen por separado en un pequeño folleto, con apenas la más mínima sugerencia de cómo casar texto y música. Así que tuvimos que realizar un verdadero trabajo forense basándonos en las fundas de los discos (dos versiones), los programas de las salas de conciertos que pudimos encontrar en línea y, por supuesto, escuchando las propias grabaciones. La historia que hay detrás del proceso creativo de esta ópera no carece de importancia. La historia emerge en fragmentos, y la partitura que describí lleva las huellas de este proceso; un esfuerzo colectivo frenético, prueba y error, significado y forma que surgen del montaje y el remontaje, revisiones garabateadas en el último minuto para hacer coincidir los tiempos con la puesta en escena, etc. Puede resultar algo desalentador al principio, pero se convierte en un desafío asombroso a medida que avanzas. Te das cuenta de que el esfuerzo colectivo debe continuar, que la obra está viva, y sabes con certeza que no puedes retroceder a una especie de arqueología musicológica. La obra te aleja de este enfoque, vibra con un potencial que aún no se ha explorado. No teníamos ninguna intención subversiva, pero la lealtad artística también significa —como saben todos los intérpretes— ser capaz de transgredir a veces.

Y así, la sección 'pop' que evocaste, *Building*, es quizás la más abierta de toda la partitura. Una combinación compleja de arpeggios rítmicos para los dos órganos, descendentes o ascendentes, necesita ser coloreada por las armonías de los instrumentos de viento y las voces, para lo cual el compositor indica lacónicamente el modo pentatónico (¡imagínate!). En las dos grabaciones disponibles, esta capa también incluye un solo de saxofón, bastante 'libre' en la versión del 79, y un horrible solo 'Jazz FM' en la del 93. Entonces se nos ocurrió la idea de pregrabar las partes del órgano en MIDI con un espíritu de música dance (secuenciada, mecánica, muy rápida, filtrando los agudos, con un gran resonador en los bajos), y confiar el solo a nuestro flautista Michael Schmid. En ese momento, estaba estudiando las obras completas de Sciarrino para flauta. Le hicimos una maqueta mezclando las secuencias del sintetizador con la *Unity Capsule* de Brian Ferneyhough ahogada en el eco, e inmediatamente se aferró a la idea de la improvisación que estábamos buscando: lo teníamos en el bote. No quiero acumular anécdotas, pero es solo para darte una idea del espíritu que prevaleció durante nuestro trabajo preparatorio. Y lo repito: este espíritu no es otro que el viento que sopla cuando abres la partitura.

**G.K:** Se requiere una resistencia increíble y una concentración extrema para interpretar esta obra del "vicioso período experimental" de Philip Glass, tal como lo describes en el sitio web de Ictus. Tú mismo pasas mucho tiempo en el escenario detrás del teclado. ¿Cómo abor das una interpretación así como músico? ¿Cómo funciona todo?

**J-L. P.:** Tengo que admitir que me encanta este *vicioso período experimental*. Las diminutas permutaciones sobre cinco notas, los impredecibles ritmos aditivos y sustractivos a alta velocidad, todo esto se expresa descaradamente en su mecánica pura, y sin embargo tiembla, nunca deja de temblar, la memoria y la percepción se ven constantemente arrojadas al caos. Luego oyes voces adicionales, los famosos subproductos *psicoacústicos de la repetición* teorizados por Steve Reich. Este temblor de un objeto simple es el núcleo mismo del minimalismo. Exige un enfoque muy particular por parte del músico, rígido pero gentil, dispuesto a abrazar los inevitables accidentes y a resolverlos como un sastre ensarta sus dedos para arreglar un enganche. No, no es tan agotador de interpretar. Me entristece cuando llega a su fin después de tres horas y media. No quiero irme al bar, quiero un bis. Aquí, la tensión de la interpretación, que te atrapa en el plexo solar, no se dirige a una gran fuerza, o fraseo, o virtuosismo, sino a una especie de moderación maniaca. No añadas nada, sigue este collar de decenas de miles de perlas, retuércete como un lagarto a través de las polirritmias, y avanza así (andante, incluso cuando va muy rápido) hasta el final del túnel.

Giorgio Agamben tiene unas palabras notables sobre el poder de la contención. Cita las palabras de Dante sobre "el artista con la mano temblorosa" y añade: "Aquellos que carecen de gusto no pueden abstenerse de nada; la falta de gusto es siempre no ser capaz de no hacer algo." El Philip Glass posterior me pierde. Para mí, deja de temblar.

© 2021 – Paysages Humains / Hémisphère Son (hemisphereson.com)  
La traducción holandesa está disponible en esta página  
La traducción francesa está disponible en esta página: [ictus.be/beach](http://ictus.be/beach)



# *Einstein on the beach* sigue siendo una ópera del futuro

Ismael G. Cabral  
Crítico musical

¿Es *Einstein on the beach* una obra maestra? La pregunta conlleva un planteamiento categórico que se intentará responder a lo largo de las siguientes líneas. Y, en todo caso, sí que estamos ante una obra desconcertante y fascinante a partes iguales. Lleva siendo así desde su estreno en 1976 -su pervivencia y capacidad de fascinación nos da el primer indicio de su maestría-. El mundo de la ópera quedó en shock cuando asistió al nacimiento de la obra del compositor Philip Glass (Baltimore, Maryland, 1937) y del director de escena Robert Wilson. Juntos habían creado un artefacto imprevisto, uno de los golpes en el tablero de la música del siglo XX más audaces y rotundos.

Imagínense asistir a un evento que expone una tabula rasa, en la que las alforjas que cada uno trae en su memoria no nos servirán para discernir el fenómeno artístico que se nos propone. Al contrario que el guerrero Pierre Boulez cuando, sacando colmillos, planteó la boutade de destruir los teatros de ópera, el estadounidense Glass, que empezó imaginando su música repetitiva mientras golpeaba con los nudillos el salpicadero del taxi que conducía en su juventud por Nueva York no quiso incendiar nada. Pero lo hizo. Lo hizo incluso en un lugar, el Festival d'Avignon (donde se estrenó el 25 de julio de 1976), en el que las revoluciones eran costumbre. Luego la ópera, el ovni más bien, viajaría por el continente y llegaría a la ciudad natal de su creador. Con cada función la aureola de obra de culto se hacía más y más gigante.

A punto de cumplir los 50 años Einstein vuelve a salir de gira. Lo ha hecho en múltiples ocasiones en el pasado y ni el mismo Glass ha sido capaz de despegarse de su sombra en las más de 20 óperas que luego compuso; ninguna de sus obras posteriores ha logrado el calado de esta. Seguramente porque, en ninguna otra, el rito iniciático que se concibe es tan osado. Toda la representación puede entenderse -libérrimamente- como una iniciación al lenguaje casi desde el baluceo. En su concepto Wilson pensó todo el montaje teatral en directa correspondencia con el lento aprendizaje de los sordomudos. Glass no saltó al vacío solo en esta empresa; el hieratismo de la música, la obsesión con la que se reiteran motivos y melodías, la sensación perenne de estancamiento, de bucle infinito, fue la respuesta musical al empeño del escenógrafo de dotar al tiempo de un carácter ceremonioso. El objetivo, compartido, era crear una obra de no-acción; un gigantesco fresco sonoro en el que todos los elementos se integran como un todo compacto. El texto y la música de Glass, con añadidos literarios de Christopher Knowles, Samuel M. Johnston y Lucinda Childs.

Escrita para coro y conjunto amplificado, la fórmula híbrida dos entornos, el de la música modernista (la creación contemporánea, o lo que entendemos comúnmente por ello) y la banda de pop: dos teclistas tocando órganos y sintetizadores, saxofón, flautas y clarinete. También se precisa un violín, un músico virtuoso (único trasunto de la música del pasado) que recaerá en la encarnación del personaje central: Albert Einstein. Con este orgánico Glass se lanzó a la aventura mayor de sus años repetitivos. Su ópera fue una intentona aún más audaz que las inmensas *Music with changing parts* y *Music in twelve parts*, por citar dos partituras de aquel periodo. Se añade ahora un entramado vocal, una argamasa plástica y teatral que, si se penetra en ella, continúa provocando una emocionalidad muy directa, casi instintiva, primitiva. Mediante la acumulación de motivos musicales muy breves que son sometidos a procesos de aumento y sustracción aritmética el efecto en la audición es gozoso, avasallador e inmersivo.

Sin embargo, no perdamos de vista una obviedad que puede pasar desapercibida por toda la alharaca de viveza y subversión que conlleva la obra. Glass se tomó muy en serio el proyecto y, pese a que logró situarse en las antípodas de la menor tentación operística en un sentido decimonónico, pese a que sagazmente huyó de la mayoría de las flechas que apuntan a "ser ópera", no se sustrajo -era imposible hacerlo al lado de un titán como Wilson- a la gestación de un gran espectáculo, por citar un término extraño en este contexto, aquel *Einstein on the beach* fue todo un *Gesamtkunstwerk* wagneriano desde la desjerarquización: música, palabra, canto, escena, luces; todo en paralelo.

Frente a aquella épica, la presentación y el concepto del *Einstein on the beach* que hoy acoge el Teatro del Maestranza es todavía -y si pudiera ser posible- aún más intrépido. Según las notas de la producción "es una aproximación puramente musical en la que la virtuosa pieza instrumental, las partes cantadas y la estructura cristalina de la obra se ven realizadas por un planteamiento específico del emplazamiento y un sofisticado diseño del sonido. El núcleo es la propia partitura y el sonido musical del libreto. Se opta por una interpretación prolongada. De esta forma se quiere crear un baño sonoro minimalista de más de tres horas de duración que vuelva a conectar con la frescura y la radicalidad del minimalismo temprano (...) Lo que se expone es el hecho de hacer música. El desafío físico y mental de realizar doscientos minutos de música. Mostraremos a los músicos haciendo su trabajo. En un tiempo y un espacio compartidos con el público, estructurados por la música, interpretarán diferentes partes desde distintas posiciones del escenario, compartirán la visión del público cuando no estén tocando, o rodearán o tocarán frontalmente transformando el espacio en un entorno visual y auditivo envolvente".

Pese a su título, la obra no es una "ópera sobre Albert Einstein". El científico nunca aparece como personaje dramático al modo tradicional. No se cuenta su vida, ni se dramatizan episodios concretos de su biografía. Encarna un símbolo cultural: representa la transformación radical de la percepción del tiempo, el espacio y la realidad que marcó todo el siglo XX. Para ello Wilson y Glass eligieron elementos asociados icónicamente al investigador (el violín, el tren, las fórmulas, la teoría de

la relatividad...) y estos fueron reconvertidos en imágenes y alusiones escénicas recurrentes. Einstein aparece como una figura silenciosa, identificada con un violinista que toca sobre el escenario, un observador externo del universo que la obra despliega. El tren, tan omnipresente y que titulada varios de los capítulos (hacia el final reconvertido en nave espacial), remite al progreso tecnológico y conecta sencillamente con los patrones musicales que se reiteran obstinadamente. Años después otro compositor minimalista, Steve Reich, volvería al ferrocarril para la escritura de una sus obras más célebres: el cuarteto de cuerdas *Different Trains*.

Y al igual que los músicos del Ictus Ensemble y el Collegium Vocale Gent estarán trabajando en edificar la partitura, el público tendrá que asumir otra tarea si quiere sentirse parte de la empresa; no estar pendiente de lo temático, de lo narrativo, aliarse con la idea de proceso, participar del mismo. Glass quería que, con la generosa temporalidad de su dispositivo, se produjera un estado de hipnosis, de suspensión, casi de trance en el que por fin el oído dejara de buscar acontecimientos tradicionales y se abandonara a la escucha. El significado de las secuencias numéricas y de las notas musicales que, en algunos pasajes, deletrean las voces no reside -obviamente- en su contenido semántico, son estructuras abstractas que aluden al color, a la arquitectura musical, al ritmo, al color, a elementos muy básicos y directos que están dentro de la música.

Todo este inmenso bosquejo de lo infinito, de lo lejano y lo inasible que es *Einstein on the beach* concluye, paradójicamente, con una conversación entre dos enamorados ("*Kiss me, John*", *she implored. And learning over, he pressed his lips warmly to hers in fervent osculation*). De lo metafísico (el propio acto de la creación y los porqués de una concepción como esta) a lo trascendental (el nudo gordiano del amor reducido al mínimo, a una simple declaración de amantes). En la era de la inmediatez y del consumo rápido, esta música quiere que nos detengamos, que la experimentemos de la mano de los músicos. Glass saltó al vacío en 1976. Y conquistó la posteridad.



## Libreto

*Einstein on the beach* pertenece a la corta y rica historia de las antióperas. La separación de texto y música es aquí la regla. El coro no canta otro texto que los nombres de las notas musicales según el sistema latino (do re mi fa sol...) o los números en inglés (one two three...).

El libreto en sí —siempre hablado, nunca cantado— fue escrito durante el proceso de trabajo por la bailarina Lucinda Childs, el actor Samuel Johnson y, sobre todo, por el poeta autista Christopher Knowles. Consiste en un conjunto de textos triviales o poéticos sometidos a los intérpretes (en este caso, Suzanne Vega sola) y abiertos a todas las manipulaciones posibles. Una parte debe ser recitada a gran velocidad sin favorecer la comprensión, por las únicas cualidades musicales y de textura del habla. "Es una pieza codificada como la música. Como una cantata o una fuga, funciona con combinaciones de pensamientos repetidos en variaciones", señaló Bob Wilson, co-creador y primer director de la obra.

Manteniendo este espíritu, las traducciones de los textos de la ópera no se proyectarán durante la representación, sino que estarán disponibles para que el público las lea en este folleto.

## ARTICULACIÓN 1

Conseguiría algo de viento para el velero.  
Y podría conseguir pues es.  
Podría conseguir el tren para estos obreros.  
Y podría ser dónde está.  
Podría Franky podría ser Franky  
podría ser muy fresco y limpio.  
Podría ser un globo.  
Todos estos son los días amigos míos  
y estos son los días amigos míos.  
Conseguiría algo de viento para el velero.  
Y podría conseguir pues es.  
Podría conseguir el tren para estos obreros.  
Podría conseguir pues es eran.  
Podría ser un globo. Podría ser Franky.  
Podría ser muy fresco y limpio.  
Todos estos son los días amigos míos  
y estos son los días amigos míos.  
Podría ser de esas formas.  
Conseguiría algo de viento para el velero  
y podría conseguir pues es eso.  
Podría conseguir el tren para estos obreros  
obrerros.  
Podría conseguir pues es.  
Todos estos son los días amigos míos  
y estos son los días amigos míos.  
Poned estos días de 888 céntimos  
en 100 monedas de cambio...  
Estos son los días amigos míos

y estos son mis días amigos míos.  
Haz un Toyota en estos, estos son los días  
bucle.  
Así que si dices que conseguirá algo de viento  
para el velero y podría para.  
Podría ser Franky podría ser muy fresco  
y limpio.  
Así que podrían ser esos. Así si  
cobras el banco del viajero mundial de hace  
10 meses.  
¡Tee acuerdas! Honz el conductor de autobús...  
Pues pon la bola roja bola azul dos bolas negras  
y blancas.  
Y Honz pisó el freno  
y las cuatro bolas bajaron a eso.  
Y Honz dijo:  
«Saca esas cuatro bolas de la palanca de  
cambios». Todos estos son los días amigos míos  
y estos son los días amigos míos.  
Podría conseguir el tren para estos obreros.  
Podría.  
Conseguiría conseguirá algo de viento para  
el velero.  
Y podría conseguir pues es.

## JUICIO 1

### Abogado

Si ve alguno de esos bombachos era enorme  
Sr. Bojangles.  
Si ve alguno de esos bombachos era enorme  
tire las colinas.  
Si sabe que era un violín para responder al  
teléfono  
y si  
alguno te pide por favor era árboles lo lo lo  
es así  
Sr. Bojangles, Sr. Bojangles, me comunico con  
usted, esto es sobre las cosas en la mesa  
así que este podría estar contando.  
La bufanda de donde en Blanco y Negro  
Sr. Bojangles si ve alguno  
de esos bombachos tire las colinas.  
Era enorme si sabe que era un violín para  
responder al  
teléfono y si alguno te pide por favor  
era árboles lo lo lo es así.  
Sr. Bojangles Sr. Bojangles  
Sr. Bojangles me comunico con usted.  
La bufanda de donde en Blanco y Negro.  
Esto sobre las cosas en la mesa.  
Este podría estar contando.  
Este ha sido siendo muy americano.  
La bufanda de donde en Blanco y Negro.  
Si ve alguno de esos bombachos era enorme  
tire las colinas.  
Si sabe que era un violín para responder  
al teléfono y si  
alguno te pide por favor era árboles lo lo lo lo lo  
lo lo lo lo lo  
es así.  
Así que esto podrían ser reflexiones para  
Christopher Knowles-John Lennon-Paul  
McCartney-George Harrison.  
Esto tiene.  
Esto sobre las cosas en la mesa.  
Este ha sido muy americano  
así que esto podría ser como nosoooooooootros  
Sr. Bojangles.  
Esto podría ser sobre las cosas en la mesa.  
Esto sobre la pistola pistola pistola pistola  
pistola...Esto tiene.

### Juez viejo

Todos los hombres son iguales.  
(Texto escrito por el Sr. Samuel M. Johnson).

«En este tribunal, todos los hombres son  
iguales». Han oído esas palabras muchas veces  
antes.  
«Todos los hombres son iguales».  
¿Pero qué pasa con todas las mujeres?  
¿Son las mujeres iguales a los hombres?  
Hay quienes nos dicen que lo son.

La semana pasada se celebró en Kalamazoo  
una provechosa reunión de mujeres.  
La reunión fue dirigida por una dama muy  
distinguida  
que destaca por su modestia.  
Es tan modesta que se venda los ojos cuando  
se baña.  
La modestia le viene de familia.  
Tiene un sobrino de sólo diez años.  
A veces, el sobrino dice:  
«Voy a la tienda del nombre prohibido».  
El pequeño es demasiado modesto para decir:  
«Voy al A & P».<sup>1</sup>  
Pues bien, esto es lo que dijo esa modesta  
señora en la reunión de mujeres de Kalamazoo:

«Hermanas mías:  
ha llegado el momento en que debemos  
levantarnos  
y manifestarnos.  
Durante demasiado tiempo hemos sido  
pisoteadas  
por los hombres.  
Durante demasiado tiempo hemos sido tratadas  
como ciudadanas de segunda clase  
por hombres que dicen que sólo servimos  
para cocinar sus comidas,  
remendar sus calcetines  
y criar a sus bebés.

»Tienes un novio y te llama su reina.  
Luego, cuando se casa contigo, te corona.  
Este es el tipo de hombres que,  
cuando se ponen románticos o,  
debería decir, cuando están de cierto humor,  
quieren besarte y besarte y volver a  
besarte.  
»Hermanas mías, os digo:  
plantadle cara y,  
si el hombre os coge sin vuestro  
permiso,  
miradle directamente a la cara,  
poned los ojos en blanco y decidle:

“¡Cómo te atreves, cerdo machista!  
Devuelve ese beso al lugar de donde lo sacaste”.

»Herманas mías, estamos esclavizadas  
y necesitamos ser liberadas.  
La liberación es nuestro grito.  
Ayer mismo hablé con una mujer  
que es madre de quince hijos.  
Me dijo:  
“Sí, quiero ser liberada del dormitorio”.

»Y así, herманas mías, ha llegado el momento  
de hacer  
entender a este machista que la mano  
que cambia  
los pañales es la que gobernará el mundo.

»Y ahora, herманas mías,  
pongámonos de pie y cantemos nuestro himno  
nacional,  
para los que aún no han memorizado  
la letra,  
aquí está:

El día de la mujer se acerca,  
está escrito en las estrellas.  
La caída de los hombres está muy cerca,  
proclamadlo desde vuestros coches.  
Herманas, ¡levantaos!  
¡Desplegad vuestras banderas!  
No seáis niñas pequeñas.  
Decid:  
“Abajo los hombres, su poder debe terminar:  
las mujeres gobernarán el mundo”».

**Jueza joven**  
Podría...  
Podría conseguir...  
Podría conseguir algo...  
Podría conseguir algo de...  
Podría conseguir algo de viento...  
Podría conseguir algo de viento para...  
Podría conseguir algo de viento para el...  
Podría conseguir algo de viento para el velero.

## ARTICULACIÓN 2

### Personaje I

(Números recitados al azar y partes  
del Sr. Bojangles).

### Vega

(Hablando rápido, a veces totalmente  
abrumada por el solo de violín y la cuenta).

Conseguiría algo de viento para el velero.  
Y podría conseguir esos pues es.  
Podría conseguir el tren para estos obreros.  
Podría ser un globo.  
Podría ser Franky,  
podría ser muy fresco y limpio, podría ser.  
Podría conseguir un poco de gasolina más  
corta.

Todos estos son los días amigos míos  
y estos son los días amigos míos.  
Podría conseguir algo de viento para el velero.  
Y podría conseguir esos pues es.  
Podría conseguir el tren para estos obreros.  
Podría ser un globo.  
Podría ser Franky,  
podría ser muy fresco y limpio,  
podría ser.  
Podría conseguir un poco de gasolina  
más corta.

Todos estos son los días amigos míos  
y estos son los días amigos míos.  
Podría conseguir un tapón.  
Podría conseguir el tren para estos obreros.  
Podría ser un globo.  
Podría ser Franky, podría ser.  
Volver a la reja y volver a la reja.  
Podría ser algunos obreros entonces.  
Podría ser un globo, podría ser Franky,  
podría ser.

Cuál es los que son para.  
Así que si lo sabes.  
Así yo tú te quitas el reloj.  
Son fáciles de perder o romper.  
Estos son los días amigos míos  
y estos son los días amigos míos.  
Podría ser algunos de l...  
Podría ser por tu cuenta.  
Podría ser donde de todos.

El camino de hierro este.  
Así que si sabes sabes.  
Esto será en donde podría ser.  
Así que mira aquí.  
Sabes que no hacen ropa  
para la gente que llevas gafas.  
Ya no hay bolsillos.  
Así que si te quitas las gafas.  
Son fáciles de perder o romper.  
Bueno Nueva York un Centro Fónico<sup>2</sup>  
tiene la respuesta a tu problema.

Lentes sin contacto y las nuevas lentes blandas.  
El Centro te da treinta días  
a ver si te gustan.  
Y si no. Podrían devolverte el dinero.  
Así que esto podría ser como en una bandolera  
en el cielo.  
Un lote de galletas estaba en el por estos son  
los días.  
Esto podría ser en una bandolera.  
Podría conseguir el tren para estas obras.  
Sabes que no hacen ropa  
para la gente que llevas gafas.  
Ya no hay bolsillos.  
Así que si te quitas las gafas  
son fáciles de perder o romper.  
Pues Nueva York un Centro Fónico  
tiene la respuesta a tu problema.  
Lentes sin contacto y  
podría conseguir un poco de viento  
para el velero  
y podría conseguir para estos obreros.  
Así que todos estos son los días amigos míos  
y estos son los días amigos míos.  
Sabes que no hacen ropa  
para la gente que llevas gafas.  
Ya no hay bolsillos.  
Así que si te quitas las gafas.  
Son fáciles de perder o romper.  
Bueno Nueva York un Centro Fónico  
tiene la respuesta a tu problema.

Lentes sin contacto y las nuevas lentes blandas.  
El Centro te da treinta días  
y ves si te gustan.  
Y si no te gustan.  
Podrían devolverte el dinero.  
(Excepto las tasas de reconocimiento).  
Así que si estás cansado de las gafas.  
Ve a Nueva York al Centro Fónico

en la calle Once Oeste Cuarenta y Dos  
cerca de la Quinta Avenida para ver sin  
problemas.  
Por favor, llame al Br9-5555...  
Podría conseguir un poco de viento para el  
velero.  
Y podría conseguir esos pues es.  
Podría conseguir el tren para estos obreros.  
Podría ser un globo.  
Podría ser Franky,  
podría ser muy fresco y limpio, podría ser.  
Podría conseguir un poco de gasolina más  
corta podría ser.

Todos estos son los días amigos míos  
y estos son los días amigos míos.  
Mira... lote coge escotilla pestillo partido  
parche ve arrebatada rasca.  
Mira.

Juro a Dios que te ama  
Frankie Valli  
Las Cuatro Estaciones.

## JUICIO 2 / PRISIÓN

### PARTE I

#### Testigo

Estaba en un supermercado con aire  
acondicionado prematuro  
y había todos estos pasillos  
y había todos estos gorros de baño que podías  
comprar  
que tenían una especie de penachos del  
4 de Julio  
eran rojos amarillos y azules.  
No tuve la tentación de comprar uno  
pero me acordé del hecho de que había estado  
evitando la playa.

### PARTE III

#### Testigo

Siento que la tierra se mueve...  
Siento el derrumbe el derrumbe...  
Había un juez que como pone en un tribunal.  
Y el juez tiene como en lo que puede la cárcel  
lo que podría ser una paliza.  
O un porrazo. O una bofetada.  
O un manotazo. O un golpe.

Esto podría ser donde de jueces y tribunales y cárceles.  
Y quién era.  
Esto será hacer los hechos de David Cassidy de estaban en este caso de sentimientos.  
Eso podría hacerte feliz.  
Eso podría entristecerte.  
Eso podría enojarte.  
O podría ponerte celoso.  
Así que sabes una cárcel es.  
Un tribunal y un juez podrían hacer esto podría ser como en esos árboles de Navidad verdes.  
Así que Papá Noel tiene sobre rojo.  
Y ahora el camino einsteiniano es como en Einstein en la playa.  
Así se hará.  
Así que si sabe ese hechhhhhhhhh hechos.  
Así que esto lo que sucede lo que vi en.  
Lucy o una cometa.  
Corriste todo el camino hacia arriba.  
Esto es una carrera.  
Así que este tendrá ocho en tipos en una pista de hielo rosa.  
Así podría ser muy mágico.  
Así que esto será como a mujeres de la escena sale a agarrarla.  
Así que esto lo que ella la agarró.  
Así que si te tumbas en la hierba.  
Así que esto podría ser donde si la tierra se mueve o no.  
Así que aquí vamos.  
Siento que la tierra se mueve bajo mis pies.  
Siento el derrumbe el derrumbe.  
Siento que algunas avestruces están un como en una bandolera.  
Algunas como ellas.  
Fui a la ventana y quise dibujar la tierra.  
Entonces David Cassidy te dice cuándo entrar en esto en una carne.  
Así que dónde un vestido rojo.  
Así que esto conseguirá algo de gas.  
Así que esto podría.  
Esto sería algunos todos de mis amigos.  
Cindy Jay Steve Julia Robyn Rick Kit y Liz.  
Entonces esto conseguiría cualquier energía.  
Así que si sabe lo que algunos como en eran.  
Entonces...  
Entonces sobre una canción.  
Siento que la tierra se mueve.

Carole King.  
Así que fue una canción esta lo que pudo en el Einstein en la playa con un juicio a la cárcel.  
Pero un tribunal donde podría suceder.  
Así que cuando David Cassidy os dice a todos que sigan adelante sigan adelante.  
Así que este en como en WABC Nueva York...  
JAY REYNOLDS desde medianoche hasta las 6.00.  
HARRY HARRISON  
Así que aquí está lo que en como de WABC...  
JAY REYNOLDS desde medianoche hasta las 6 a.m.  
HARRY HARRISON desde las 6 a.m. a L.  
Siento que la tierra se mueve desde WABC...  
JAY REYNOLDS desde medianoche hasta las 6 a. m.  
HARRY HARRISON desde las 6 a. m. a las 10 a.m.  
RON LUNDY desde las 10 a.m. a las 2 p.m.  
DAN INGRAM desde las 2 p.m. a...  
Entonces esto puede errores probadlo otr9...  
JAY REYNOLDS desde medianoche a las 6 a.m.  
HARRY HARRISON desde las 6 a.m.  
Esto podría ser cierto en la WABC.  
JAY REYNOLDS des...  
Esto puede estar mal.  
Esto sería WABC.  
JAY REYNOLDS desde medianoche hasta las 6 a.m.  
HARRY HARRISON desde las 6 a. m. a la 1 a.m.  
RON LUNDY desde las 10 a.m. a las 2 p.m.  
DAN INGRAM desde las 2 p.m. a las 6 p.m.  
GEORGE MICHAEL desde las 6 p.m. a las 10 p.m.  
CHUCK LEONARD desde las 10 p.m. a medianoche.  
JOHNNY DONOVAN desde las 10 p.m. a las 3 a.m.  
STEVE-O-BRION desde las 2 p.m. a las 6 p. m.  
JOHNNY DONOVAN desde las 6 p.m. a las 10 p.m.  
CHUCK LEONARD desde las 3 a.m. a las 5 a. m.  
JOHNNY DONOVAN desde las 6 p.m. a las 10 p.m.  
STEVE-O-BRION desde las 4.30 a.m. a las 6 a.m.  
STEVE-O-BRION desde las 4.30 a.m. a las 6 a.m.  
JOHNNY DONOVAN desde las 4.30 a.m. a las...

## ARTICULACIÓN 5

El día con sus preocupaciones y perplejidades ha terminado  
y la noche cae sobre nosotros.  
La noche debe ser un momento de paz y tranquilidad,  
un momento para relajarse y estar tranquilo.

Necesitamos una historia tranquilizadora para desterrar los inquietantes pensamientos del día, para hacer descansar nuestras mentes agitadas y tranquilizar nuestros espíritus alterados.  
¿Y qué clase de historia escucharemos?  
Ah, será una historia conocida, una historia que es muy muy antigua y, sin embargo, es tan nueva.  
Es la vieja vieja historia de amor.  
Dos amantes sentados en un banco del parque, con sus cuerpos tocándose, cogidos de la mano a la luz de la luna.  
Se hizo el silencio entre ellos.  
Tan profundo era su amor mutuo que no necesitaban palabras para expresarlo.  
Y así se sentaron en silencio, en un banco del parque, con sus cuerpos tocándose, cogidos de la mano a la luz de la luna.  
Finalmente habló:  
«¿Me amas, John?», preguntó ella.  
«Sabes que te quiero, cariño —respondió él—. Te quiero más de lo que la lengua puede decir. Eres la luz de mi vida, mi sol, luna y estrellas.  
Tú lo eres todo para mí.  
Sin ti no tengo razón de ser».  
De nuevo se hizo el silencio, mientras los dos amantes se sentaban en un banco del parque, con sus cuerpos tocándose, cogidos de la mano a la luz de la luna.  
Una vez más, ella habló.  
«¿Cuánto me quieres, John?», le preguntó.

<sup>1</sup> N. del T.: The Great Atlantic and Pacific Tea Company (denominada en español Gran Compañía Atlántica y Pacífica del Té), conocida como A&P, fue una cadena de licorerías y supermercados de Estados Unidos.

<sup>2</sup> N. del T.: dispositivo pedagógico o juguete para enseñar fonética a los niños.

Él respondió:  
«¿Cuánto te quiero?  
Cuenta las estrellas en el cielo.  
Mide las aguas de los océanos con una cucharilla.  
Cuenta los granos de arena en la orilla del mar.  
Imposible, dirás.  
Sí y es igual de imposible para mí decir cuánto te quiero.  
Mi amor por ti es más alto que los cielos, más profundo que el Hades y más ancho que la tierra.  
No tiene límites ni bordes.  
Todo debe tener un final excepto mi amor por ti».

Hubo más silencio mientras los dos amantes se sentaban en un banco del parque con sus cuerpos tocándose, cogidos de la mano a la luz de la luna.  
Una vez más se oyó su voz.  
«Bésame, John», imploró ella.  
E inclinándose, él apretó sus labios cálidamente contra los de ella con un ardiente ósculo.

### FIN DE LA ÓPERA

Traducido por: Enrique Valverde



## Suzanne Vega

Narradora



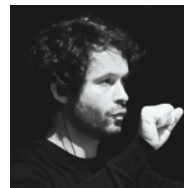
Suzanne Vega surgió como una figura destacada del renacimiento de la música folk a comienzos de la década de 1980 cuando, acompañándose con guitarra acústica, interpretaba canciones propias que han sido catalogadas como folk contemporáneo o neofolk en los clubes de Greenwich Village.

Desde el lanzamiento de su álbum debut homónimo en 1985, aclamado por la crítica, ha ofrecido conciertos con entradas agotadas en muchas de las salas más prestigiosas del mundo. En actuaciones carentes de dramatismo externo pero cargadas de profunda emoción, Vega canta con una voz distintiva, clara y sin vibrato, que ha sido descrita como “un susurro cercano, fresco y áspero como papel de lija”, y también como “melancólica pero sorprendentemente poderosa”.

Con el sello de una narradora magistral que “observa el mundo con una mirada poética casi clínica”, sus canciones han tendido a centrarse en la vida urbana, la gente común y temas del mundo real. Notablemente concisas y sobrias, a menudo cerebrales, pero también con sensibilidad callejera, sus letras invitan a múltiples interpretaciones. En resumen, la obra de Suzanne Vega es inmediatamente reconocible: única, reflexiva, creativa y tan musical hoy como lo era cuando su voz se escuchó por primera vez en la radio hace más de 20 años.

## Tom De Cock

Director



Tom De Cock es un percusionista, director y director artístico belga especializado en música contemporánea. Se graduó cum laude en el Real Conservatorio de Bruselas y en la Hochschule für Musik Detmold, y posteriormente perfeccionó su formación en la Internationale Ensemble Modern Akademie de Frankfurt. Como investigador doctoral en la VUB y el KCB, desarrolló métodos innovadores para la enseñanza y la interpretación de repertorio de percusión complejo.

A nivel profesional, ha sido solista en la Brussels Philharmonic y miembro principal del Ictus Ensemble desde 2014. Es director artístico del Festival de Kortrijk y fue artista residente en el Concertgebouw de Brujas (2023–2025). Su trabajo incluye interpretaciones, estrenos y colaboraciones con compositores y artistas de referencia como Pierre Boulez, Georges Aperghis y Anne Teresa De Keersmaeker, además de actuaciones en prestigiosos escenarios como el Festival de Lucerna, Wien Modern y la Bienal de Venecia.

Como pedagogo, desarrolla su actividad en KASK/Conservatorio de Gante dentro del Máster Avanzado en Música Contemporánea (GAME), y regularmente imparte clases y clases magistrales tanto en Bélgica como en el extranjero. Tom De Cock combina la práctica interpretativa con la investigación, el desarrollo de instrumentos, instalaciones sonoras y trabajo curatorial.

Como director, ha dirigido ensembles como Het Collectief, United Instruments of Lucilin, la Brussels Philharmonic y el Ictus Ensemble (con el que obtuvo el premio al Mejor Concierto en la Bienal de Venecia de 2023).

# Ictus Ensemble

Ictus Ensemble es un conjunto de música contemporánea con sede en Bruselas, fundado en 1994 como grupo instrumental de la compañía de danza Rosas.

Nacido en una época en la que los conjuntos se consideraban mini-orquestas formadas por solistas virtuosos, Ictus se presenta hoy como un colectivo de músicos creativos dedicado a la música experimental en su sentido más amplio: música escrita, arte sonoro, improvisación y electrónica.

Ictus es una estructura impulsada por artistas que reúne a unas 30 personas de tres generaciones. Se ha convertido en un colaborador habitual de numerosos comisarios, coreógrafos y grandes agrupaciones, como Brussels Philharmonic y Collegium Vocale Gent, al tiempo que desarrolla sus propios proyectos en diversos formatos.

Su trabajo está disponible en un canal de YouTube y en un extenso archivo web (ictus.be) con casi 300 proyectos documentados. Además, Ictus dirige un programa avanzado de máster para jóvenes músicos en colaboración con la School of Arts Gent.



© Jorge Carmona

# Collegium Vocale Gent

Collegium Vocale Gent, fundado en 1970 por Philippe Herreweghe, desempeñó un papel pionero en un enfoque revolucionario de la música barroca, con especial atención a la autenticidad y la profundidad textual. En tan solo unos años, el conjunto alcanzó fama mundial, actuando en los escenarios y festivales más prestigiosos del mundo, desde Europa hasta Estados Unidos, y desde Rusia hasta Japón. En 2017, el conjunto añadió un nuevo capítulo a su rica historia con el lanzamiento de su propio festival de verano, Collegium Vocale Crete Senesi, en la encantadora región de la Toscana.

Con una versatilidad incomparable y un amplio repertorio que abarca diversos períodos musicales, Collegium Vocale Gent se ha convertido en un conjunto de referencia en la escena musical internacional. Ya sea presentando interpretaciones de música renacentista, las obras vocales de Bach o grandes versiones sinfónicas del repertorio oratorístico clásico, romántico y contemporáneo, el conjunto reúne siempre la formación ideal para cada proyecto. Las colaboraciones con destacados conjuntos historicistas y sinfónicos, así como con reconocidos directores, enriquecen aún más la experiencia musical que Collegium Vocale Gent ofrece a su público.

Bajo la inspiradora dirección de Philippe Herreweghe, Collegium Vocale Gent ha construido una impresionante discografía, con más de 100 grabaciones que reflejan una libertad artística sin límites. Su propio sello,  $\phi$  (PHI), sirve como plataforma para interpretaciones innovadoras y profundas de obras de Bach, Beethoven, Gesualdo, Monteverdi y muchos otros. Gracias al apoyo de la Comunidad Flamenca, la ciudad de Gante y la Lotería Nacional, Collegium Vocale Gent continúa siendo un referente de excelencia.



© Eric de Mildt

**Agradecimientos**

Agradecemos al Centro Nacional de Difusión Musical la colaboración y cesión de material para la elaboración de este libro

© De los artículos: los autores

© De la presente edición: Teatro de la Maestranza

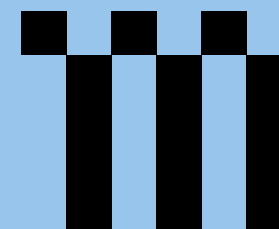
© De las fotografías de biografías: Ebru Yildiz (Suzanne Vega),  
Pilorger (Tom De Cock)

Diseño gráfico: StudioRoses

Impresión: Egondi Artes Gráficas, S.A.

Depósito legal: SE 2065-2026

Impreso en España



**Teatro de  
la Maestranza**

El Teatro de la  
Maestranza está  
asociado a:

opera  
europa

Ó  
ópera XXI

ola |

Colabora con:

A S A O

AMIGOS DE LA ÓPERA DE SEVILLA

