

Richard Wagner

2019/2020

68 TEMPORADA DE ÓPERA  
OPERA DENBORALDIA

# DER FLIEGENDE HOLLÄNDER



Patrocinador exclusivo de la ópera /  
Operare honen babeslea

Fundación  
BBVA

ABA  | BILBAO  
OPERA



# PERODRI

JOYEROS



*Colección Cisne*

Síguenos en  @perodrijoyeros  
Instagram

Gran Vía, 33 48009 Tel. 944161411 • BILBAO • Bidebarrieta, 7 48005 Tel. 944152368  
BURGOS • LEÓN • MADRID • SALAMANCA • SANTANDER • VITORIA

[www.perodri.es](http://www.perodri.es)

# HACEMOS BILBAO OPERA BILBAO OPERA EGITEN DUGU

2019/2020

68 TEMPORADA DE ÓPERA  
OPERA DENBORALDIA

#YoSoyABAO

Gaetano Donizetti

## LUCIA DI LAMMERMOOR

octubre/urriak'19  
19, 21, 25, 28



OPERA BERRI

octubre/urriak'19  
26

Giacomo Puccini

## LA FANCIULLA DEL WEST

febrero/otsailak'20  
15, 18, 21, 24



Fundación **BBVA**

TUTTO VERDI

Giuseppe Verdi

## JÉRUSALEM

noviembre/azaroak'19  
16, 19, 22, 25



Gaetano Donizetti

## ANNA BOLENA

mayo/maiatzak'20  
16, 19, 22, 25



Richard Wagner

## DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

enero/urtarrilak'20  
18, 21, 24, 27



Fundación **BBVA**

EL CONCIERTO

## ROSSINI

GIOVANNA D'ARCO  
STABAT MATER

abril/apirilak'20  
25



Fundación **BBVA**

abao.org

ABAO | BILBAO  
OPERA

PATROCINADOR PRINCIPAL

---

# Fundación BBVA

MECENAS

---

*Euskadi, auzolana, bien común*



PATROCINADOR

**EL CORREO**  
INFORMACIÓN CON VALOR

COLABORADORES



ASOCIADOS





ABAO | BILBAO  
OPERA

## JUNTA DIRECTIVA DE ABAO BILBAO OPERA

Presidente

**Juan Carlos Matellanes Fariza**

Vicepresidente

**José M<sup>a</sup> Vázquez Eguskiza**

Secretario José

**Antonio Isusi Ezcurdia**

Vicesecretario

**Carmelo Flores Magallón**

Tesorera

**M<sup>a</sup> Victoria Mendía Lasa**

Vocales

**Jesús Urrutikoetxea Yurrebaso**

**M<sup>a</sup> Ángeles Mata Merino**

**Guillermo Ibáñez Calle**

**José M<sup>a</sup> Bilbao Urquijo**

**Tomás García Villanueva**

## EQUIPO DIRECTIVO

Directora  
de Gestión

**M<sup>a</sup> Luisa Molina**

Director Artístico

**Cesidio Niño**

EL CONCIERTO

# ROSSINI

## GIOVANNA D'ARCO STABAT MATER

abril/apirilak'20  
25



2019/2020

68 TEMPORADA DE ÓPERA  
OPERA DENBORALDIA

#YoSoyABAO

UNA OPORTUNIDAD ÚNICA.  
CUATRO GRANDES VOCES Y ORQUESTA

AUKERA PAREGABEA.  
APARTEKO LAU AHOTS ETA ORKESTRA BAT

Entradas disponibles en [abao.org](http://abao.org)  
o llamando al 944 355 100  
Adulto desde 30€ - Joven desde 15€

Sarrerak eskuragarri [abao.org](http://abao.org) webgunean  
edo 944 355 100 telefono-zenbakira deituta  
Helduak, 30 €-tik aurrera - Gazteak, 15 €-tik Aurrera

Patrocinador/Babeslea

Fundación **BBVA**

**ABAO** | BILBAO  
OPERA



# Temporada 2019-2020

## Próximos conciertos

### X Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea Fundación BBVA Bilbao 2019-2020



11/02/2020

#### Grupo Vocal KEA Enrique Azurza (director)

Zurezko Olerkia de Luis de Pablo  
(homenaje en su 90 aniversario)



10/03/2020

#### United Instruments of Lucilin

Obras de Tristan Murail, Claude Lenner, Clara Olivares, Israel López Estelche, Julián Ávila, Fausto Romitelli y Helmut Lachenmann



31/03/2020

#### Trio Catch

Obras de Isabel Mundry, Gérard Pesson, Dai Fujikura, Mikel Urquiza e Irene Galindo Quero



21/04/2020

#### Alberto Rosado (piano y electrónica)

Obras de Iñaki Estrada, Aurélio Edler-Copes, Manuel Martínez Burgos, Raquel García-Tomás, Gustavo Díaz-Jerez, Carlos D. Perales y Jonathan Harvey

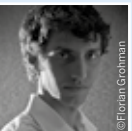


5/05/2020

#### Trio Accanto

Obras de Georges Aperghis, Johannes Schöllhorn, Ramon Lazkano y Mikel Urquiza

### Concierto fuera de ciclo



5/03/2020

#### Darío Martín (piano)

Obras de Enrique Granados, Heitor Villa-Lobos, Isaac Albéniz, Ernesto Lecuona y Alberto Ginastera

**Lugar:** Fundación BBVA  
Plaza San Nicolás, 4 · Bilbao

**Hora:** 19:30 horas

**Entradas:** [musica@fbbva.es](mailto:musica@fbbva.es)



## ¿Sabías que...

¡Feliz Año Nuevo!...así cerrábamos nuestro último "sabías qué" en la ópera "Jerusalem" y así queremos empezar de nuevo el primero de este año que acaba de comenzar.

Nos volvemos a encontrar, en esta ocasión con la ópera de Wagner "Der Fliegende Holländer". Wagner sigue siendo 206 años después de su nacimiento una de las figuras más representativas de la ópera de todos los tiempos. Dice el propio Wagner en su autobiografía que la idea de escribir una ópera inspirada en la leyenda del Holandés Errante surgió de un dramático viaje en barco a Londres que realizó con su mujer huyendo de sus acreedores en Riga. El viaje, que se esperaba durara 8 días, finalizó al de tres semanas, tras numerosas tormentas, cambios de rumbo y paradas en distintos puertos. De ahí la inspiración de su ópera en la leyenda popular de un marino maldito que está condenado a navegar en su barco por los océanos sin poder alcanzar nunca un puerto.

Nos ha parecido esta maldición de nuestro protagonista marinero una magnífica metáfora para explicar algunos de los peligros en los que podemos caer como inversores. Para ello, permítannos que les hablemos del "Inversor Errante".

El Inversor Errante está maldito y condenado a navegar sin rumbo en las procelosas aguas de los mercados. Su maldición le impide alcanzar ningún puerto. Las maldiciones tienen siempre su origen en una acción del protagonista que le lleva a la condena. En el caso del Inversor Errante su condena es fruto de algunos de los grandes errores en la inversión.

El primero y más grave de los errores es el no haber fijado un destino. Parece obvio, pero para llegar a buen puerto es necesario saber previamente dónde queremos llegar. En el mundo de las inversiones, esto se traduce en responder a La Pregunta "¿para qué necesito mi dinero?". Una pregunta aparentemente sencilla pero cuya respuesta nos resulta difícil de completar, quedándonos en la mayor parte de los casos en ideas vagas y sin llegar a concretar. Uno de los valores que aporta un asesor financiero es precisamente el ayudar a su cliente a elaborar estas ideas vagas y convertirlas en metas concretas que finalmente puedan cuantificarse en términos monetarios.

Pero aun habiendo decidido el destino, el Inversor Errante puede verse condenado al viaje eterno por

## ...bazenekien?

culpa de un mal diseño de su Hoja de Ruta, o peor, por la falta de ésta. Al igual que el capitán de barco precisa de un plan de navegación, el buen inversor necesitará diseñar una ruta clara para alcanzar sus metas. Incluso será importante planificar rutas alternativas en caso de contratiempos como tormentas u otros riesgos imprevisibles. En el mundo de las inversiones, esta hoja de ruta consiste en definir la estrategia de inversión que nos permita conseguir los objetivos definidos. En este punto el asesor financiero es más que necesario, ya que es su responsabilidad invertir de acuerdo a su "perfil" y al "horizonte" de inversión para conseguir con éxito las metas definidas por el cliente. Esta es una de las grandes aportaciones de la teoría financiera moderna, que comenzó con la Teoría de Carteras de Harry Markowitz en los años 60 y que continúa desarrollándose hoy en día tanto por académicos como por los profesionales de la gestión financiera.

Finalmente, muchas veces nos encontramos con el Inversor Errante incapaz de seguir la ruta que había definido, cambiando de rumbo en función del viento, las corrientes o de otros contratiempos y provocándole una continua desorientación. La principal causa de este mal se debe al dominio que las emociones tienen sobre nuestras decisiones de inversión, desde el pánico a la euforia. Otra causa son los sesgos irracionales que cada uno de nosotros tenemos y que nos llevan a tomar decisiones erróneas, al menos en materia de inversión. El exceso de confianza, invertir en base al "momentum", el apego a los activos, el rotar en exceso la cartera, entre otros, nos pueden provocar derivas importantes en nuestro viaje como inversores. Una vez más, somos los asesores financieros los que podemos ayudarle a evitar estos errores estando atentos, siempre atentos y muy rápidos en los movimientos.

En conclusión, la maldición del Inversor Errante es fruto de tres posibles errores: no saber su destino, no tener una hoja de ruta o no poder seguirla. El asesor financiero tiene como misión el ayudar al inversor a no cometer errores, a romper dicha maldición y que el inversor llegue a buen puerto. Por eso, y no por otra cosa, es por lo que usted paga a su asesor.

Y en cuanto a ópera, para no ser errantes, que mejor que dejarnos guiar por ABAO para llegar a buen puerto dentro este apasionante mundo.

¡Disfrute de la ópera!

Richard Wagner

# DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

Género

***Romantische Oper* en tres actos**

Música

**Richard Wagner (1813-1883)**

Libreto

**Richard Wagner basado en *Aus den  
Memorien des Herren von Schnabelewopski*  
(Las notas del señor de Schnabelewopski) de  
Heinrich Heine, capítulo 7**

Estreno

**Königlich Sächsisches Hoftheater de Dresde  
el 2 de enero de 1843**

Estreno en ABAO Bilbao Opera

**Coliseo Albia el 15 de septiembre de 1988**

Partitura

**Schott. Versión 1842-1880**

Representación en ABAO  
Bilbao Opera

**1.028<sup>a</sup>, 1.029<sup>a</sup>, 1.030<sup>a</sup>, 1.031<sup>a</sup>**

De este título

**10<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup> y 13<sup>a</sup> Reposición del título**

Representaciones

**18, 21, 24 y 27 de enero de 2020**

Producción

**Theater Erfurt**

TEMPORADA DE OPERA | 68 | OPERA DE ABO RAL DIA

2019/2020 — ABO



## FICHA ARTÍSTICA

Holländer

Senta

Daland

Erik

Mary

Steuermann

Orquesta

Coros

Director musical

Director de escena

Escenografía y vestuario

Iluminación

Director del C.O.B.

Director del Coro Easo

Maestro repetidor

Producción

Patrocinador exclusivo de esta ópera

**Bryn Terfel\***

**Manuela Uhl\***

**Wilhelm Schwinghammer\***

**Kristian Benedikt\***

**Itxaro Mentxaka**

**Roger Padullès\***

**Bilbao Orkestra Sinfonikoa**

**Coro de Ópera de Bilbao**

**Coro EASO Abesbatza**

**Pedro Halffter**

**Guy Montavon**

**Hank Irwin Kittel\***

**Guy Montavon/Florian Hahn**

**Boris Dujin**

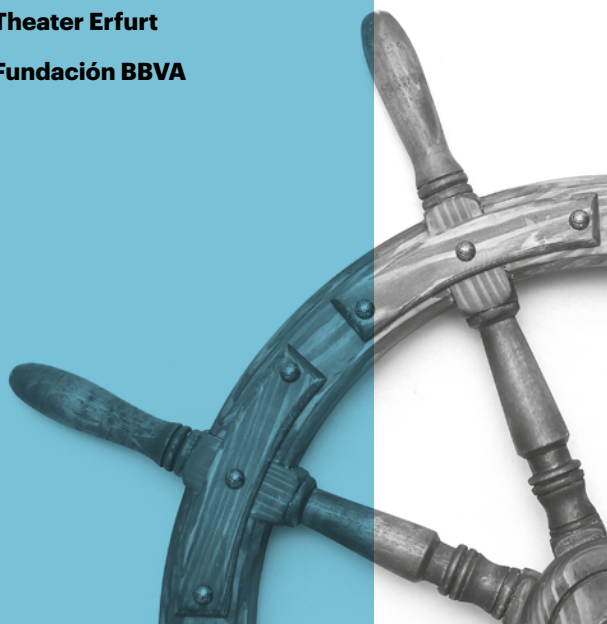
**Gorka Miranda\***

**Miguel N'Dong**

**Theater Erfurt**

**Fundación BBVA**

*\*Debuta en ABAO Bilbao Opera*



## FICHA TÉCNICA

Jefe de producción

Director técnico

Jefa de regiduría y coordinadora musical del escenario

Regidora

Regidor de luces

Jefe de maquinaria

Jefe de Iluminación

Jefa de sastrería

Jefe de utilería

Peluquería, Caracterización y Posticería

Vestuario y Complementos

Calzado

Utilería

Jefe de figuración

Técnicos de maquinaria escénica

Iluminación

Audiovisuales

Sobretitulación

**Cesidio Niño**

**Mario Episcopo**

**Ainhoa Barredo**

**Oihana Barandiarán**

**Jabier Bergara**

**Mario Pastoressa**

**Kepa Arechaga Pérez**

**Francisca de Prado**

**Javier Berrojalbiz**

**Alicia Suárez**

**Theater Erfurt  
y ABAO Bilbao Opera**

**ABAO Bilbao Opera**

**Theater Erfurt y ABAO Bilbao  
Opera**

**Alberto Sedano**

**Proscenio**

**Tarima, S.L.,  
Kraken Producciones**

**José Carlos Martínez**

**Itziar Maiz y Aitziber Aretxederra**

## SINOPSIS

Tras una obertura que retrata una terrible tormenta, vemos cómo Daland logra por fin atracar su barco para protegerse de la violencia de la tempestad. Cuando baja a tierra, se da cuenta de que, en realidad, se encuentra muy cerca de su casa. Todos se retiran a descansar excepto el timonel, que canta a su amada mientras está de guardia. Se queda dormido sin darse cuenta, por tanto, de la cercana aparición del barco del Holandés Errante. Han pasado siete años desde que el marino estuvo por última vez en tierra y vuelve a tener la libertad de encontrar una mujer fiel que lo redima de su condena. Ha intentado en vano que acabaran con su vida piratas o tormentas y lo único que anhela es la salvación o la muerte.

Daland sale de su camarote y reprocha al timonel que no haya cumplido con su obligación de velar por la seguridad de la tripulación. Interroga al Holandés que, al enterarse de que la casa de Daland se encuentra cerca, le pide hospitalidad, prometiéndole pagarle generosamente con las joyas que le muestra. Cuando Daland le dice que tiene una hija, el Holandés le pide que le permita casarse con ella.

Al tiempo que sorprendido por lo repentino de esta proposición, Daland está tan impresionado por la riqueza del extraño que no duda en aceptarlo como un yerno potencial, al tiempo que el Holandés confía en que la hija de Daland pueda convertirse en la persona que logre por fin salvarlo de su condena. Empieza a soplar el viento del sur y

## SINOPSIS

Oberturak ekaitz izugarria irudikatzen du. Ondoren, Dalandek bere ontzia porturatzea lortuko du, ekaitzaren bortiztasunetik babesteko. Lurra zapaldu bezain laster, etxetik oso gertu dagoela konturatuko da. Denak doaz atsedean hartzera, lemazaina salbu; zaintzalanetan ari dela, bere maiteari abesten ari zaio. Gero, loak hartuko duenez, ez da ohartuko Holandar Alderraiaren ontzia agertu dela. Zazpi urte joan dira marinel hori lehorrean izan zenetik azkenekoz, eta orain berriro dauka emakume fidel bat topatzeko askatasuna, bere kondenatik askatuko duen emakumea. Alferrik egin ditu ahaleginak piratek edo ekaitzek hil zezaten, eta gauza bakarra desio du: salbazioa ala heriotza.

Daland bere kamarotetik atera, eta errietan hasi zaio lemazainari tripulazioaren segurtasuna zaintzeko eginkizuna ez duelako behar bezala bete. Holandarrari, berriz, galdeketa egingo dio; hark, Dalanden etxea gertu dagoela jakindakoan, ostatu emateko eskatuko dio, ordainetan esku artean dituen bitxiak emango dizkiola esateaz batera. Dalandek alaba bat duela dio, eta Holandarrak harekin ezkontzeko baimena eskatuko dio.

Ustekabeko eskakizunak eta arrotzaren aberastasunak txundituta utzi dute Daland; hortaz, bere suhigaia izan dadin onartuko du. Aldi berean, Holandarrak espero du Dalanden alaba bere kondenatik salbatuko duen pertsona bihurtu ahal izatea. Orain hego-haizea dabilenez, ontziek badute berriz itsasoratzea. Marinelak alaiki hasiko dira beharrean, etxera itzultzeko unea gogoan.



## SYNOPSIS

After an overture depicting a terrible storm, we see how Daland finally manages to moor his ship to seek refuge from the violence of the tempest. When he goes ashore, he realizes that, in fact, he is very close to his home. They all retire to rest except the helmsman, who sings to his beloved while he is on watch. He falls asleep and therefore does not notice the appearance of the Flying Dutchman's ship nearby. Seven years have passed since the sailor was last on shore and he is free again to find a faithful woman who redeems him from his curse. He has unsuccessfully tried to get pirates or storms to bring his life to an end and the only thing he wishes for is salvation or death.

Daland leaves his cabin and reprimands the helmsman for not having fulfilled his duty of ensuring the crew's safety. He questions the Dutchman, who finds out that Daland's home is nearby and asks him for hospitality, promising to pay him generously with the jewels he shows him. When Daland tells him that he has a daughter, the Dutchman asks him to let him marry her.

Daland is surprised by this sudden proposal but he is so impressed by the stranger's wealth that does not hesitate to accept him as a potential son-in-law, while the Dutchman hopes that Daland's daughter will become the person who will finally manage to free him from his curse. A southern wind starts to blow and the ships are able to return to sea. The sailors start working merrily and think of the joy of returning home.





los barcos pueden volver a echarse al mar. Los marineros se ponen a trabajar alegremente y piensan en la alegría de la vuelta a casa.

En el segundo acto, en una gran habitación en la casa de Daland, Senta está sentada, cabizbaja, apartada de las otras muchachas que están cantando mientras hilan. Ella contempla absorta, en cambio, un retrato que hay colgado en la pared. Mary, su ama, intenta distraerla, mientras las otras chicas se burlan de ella y le dicen que su pretendiente, el cazador Erik, se pondrá celoso. Senta canta entonces la balada del Holandés Errante, en la que cuenta cómo, al enfrentarse a una tormenta, el marino juró en una ocasión que lograría doblar un cabo aunque le llevara toda la eternidad. Satán se lo tomó al pie de la letra y fue condenado a vagar eternamente por los mares a menos que pudiera encontrar una mujer que le mostrara fidelidad hasta la muerte. Las muchachas repiten la plegaria de Senta para que el marinero encuentre pronto descanso y redención. Ella confía en ser esa mujer elegida para salvarlo. Erik acierta a oír su súplica de que un ángel lo conduzca pronto hasta ella.

El anuncio de la llegada del barco hace que todas las chicas se vayan corriendo a saludar a los jóvenes marineros, pero Erik detiene a Senta, que está deseando ver a su padre, y le ruega que acceda a casarse con él antes de que su padre vuelva a echarse a la mar. Cuando ella esquiva la petición, él la culpa de estar obsesionada con el retrato. Erik recuerda un sueño en el que vio a Daland regresar de un viaje acompañado por un extraño que

Bigarren ekitaldian, Dalanden etxeko gela handi batean, haren alaba Senta eserita dago, burumakur, irun bitartean abesten ari diren beste neskatilengandik aparte. Liluratuta, paretan zintzilikaturiko koadro bati begira dago. Mary, haurtzaina, hura entretenitzen saiatzen ari da, eta beste neskak iseka egiten ari zaizkio, esanez senargaia, Erik ehiztaria, jeloskor jarriko zaiola. Orduan, Sentak Holandar Alderriaren balada kantatuko du, non kontatuko duen marinelak behin zin egin zuela, ekaitz bete-betean, soka bat tolestea lortuko zuela, eternitate osoa horretan eman behar bazuen ere. Satanek hitzez hitz hartu zuen, eta, hala, Holandarra itsasoetan zehar betiko alderrai ibiltzera kondenatua izan zen, salbu eta hil arte fidel izango zitzaion andre bat topatzen bazuen. Neskatilek Sentaren erregua errepikatuko dute, alegia, marinelak laster aurkitzea atsedena eta erredentzioa. Sentak espero du bera izatea hura salbatzeko hautaturiko emakumea, eta aingeru batek azkar ekar diezaion otoitz egingo du. Erikek Sentaren erregua entzun du.

Ontzia iritsi berri dela iragarritakoan, neska guztiak korrika abiatuko dira marinel gazteak agurtzera, baina Erikek Senta geldiaraziko du, neskatila aita ikusteko irrikaz badago ere; Daland berrito itsasoratu aurretik berarekin ezkontzeko eskatuko dio. Sentak ezetz diotsonean, ehiztariak erretratuarekin obsesionatuta dagoela aurpegiaraziko dio. Erikek amets bat dakar gogora: Daland bidaia batetik itzuli da, erretratuko gizonaren antzeko arrotz batekin batera; Sentak arrotza besarkatu du, eta biak desagertu dira itsasoan. Ametsaren kontakizunak ondorio bakarra izango du Sentarengan: ziur dago Holandar Alderria bere bila etorri dela.

In the second act, in a large room in Daland's house, Senta is sitting, crestfallen, apart from the other girls who are singing while they spin. She dreamily gazes upon a portrait which hangs on the wall. Mary, her housekeeper, tries to distract her while the other girls tease her and tell her that her suitor, Erik the huntsman, will be jealous. Senta then sings the ballad of the Flying Dutchman, which tells how, after facing a storm, the sailor once swore that he would manage to round the cape even if it took him forever. Satan took it literally and he was sentenced to roam the sea forever unless he could find a woman who would show faithfulness until death. The girls repeat Senta's prayer so that the sailor may soon find rest and redemption. She expects to be the woman chosen to save him. Erik happens to hear her plea that an angel may lead him to her soon.

The news of the arrival of the ship makes all the girls run to greet the young sailors, but Erik stops Senta, who is looking forward to seeing her father, and begs her to marry him before her father returns to sea. When she dodges the proposal, he blames her for being obsessed with the portrait. Erik remembers a dream in which he saw Daland return from a voyage accompanied by a stranger who looked like the man in the portrait. In his dream, Senta hugged the stranger and they both disappeared in the sea. However, the only effect that this story has on Senta is to convince her that the Flying Dutchman has come to look for her.

The rejected Erik leaves and Daland arrives with the Dutchman, who Senta recognizes with a scream, virtually ignoring her father, who is baffled by

se parecía al hombre del retrato. En su sueño, Senta abrazaba al extraño y ambos desaparecían en el mar. El único efecto que produce esta narración en Senta, sin embargo, es convencerla de que el Holandés Errante ha venido a buscarla.

El rechazado Erik se va y llega Daland con el Holandés, al que Senta reconoce con un grito, ignorando virtualmente a su padre, que se queda desconcertado ante la ausencia de recibimiento. Presenta al extraño a su hija, subrayando que carece de un hogar y que es muy rico y pidiéndole que se muestre hospitalaria con él, aunque no pasa mucho tiempo antes de que se lo ofrezca como su prometido. Senta y el Holandés no pronuncian palabra y Daland decide salir para dejarlos solos. Ambos se miran fijamente el uno al otro, sumidos en sus propios pensamientos, y los dos sienten que este es el momento que habían estado esperando. El Holandés pregunta si está de acuerdo en casarse con él y ella acepta, prometiendo serle fiel hasta la muerte. Cuando Daland regresa, se juran fidelidad en su presencia.

En el tercer acto, de nuevo en la costa rocosa al borde del mar, los marineros noruegos están cantando y bailando, mientras que en el barco del Holandés, anclado muy cerca, reina el silencio más absoluto. Las muchachas noruegas traen comida y bebida, ofreciéndoselas también a la tripulación del barco extranjero, pero no obtienen ninguna respuesta. Los marineros noruegos sugieren en broma que debe de tratarse del barco del Holandés Errante y se ponen a burlarse de la silenciosa tripulación. De repente, el barco del Holandés se convierte en el centro de una

Erik, mesprextaturik, badoa. Daland Holandarrarekin agertuko da. Sentak hura ezagutu, eta garrasi egingo du, aita agurtu ere egin gabe; hau erabat txunditurik geratuko da. Arrotza alabari aurkeztuko dio, etxerik ez duela eta oso aberatsa dela nabarmenduta, eta harekin abegitsua izateko eskatuko dio; berandu baino lehen, hura senar hartzea ere proposatuko dio. Senta eta Holandarra mutu daude, eta Dalandek bakarrik utziko ditu. Orduan, adi-adi begiratuko diote elkarri, nor bere gogoetetan murgilduta, eta biek sentituko dute iritsi dela luzaroan espero izandako unea. Holandarrak berarekin ezkondu nahi duen galdetu, eta Sentak baietz erantzungo dio, hil arte fidel izango zaiola zin egiteaz batera. Daland itzulitakoan, fidelitasuna hitzemango diote elkarri haren aurrean.

Hirugarren ekitaldian, itsasertzeko kostalde harritsuan berriz, marinel norvegiarrak kantuan eta dantzan ari dira; Holandarraren ontzian, aldiz, oso gertu ainguratuta, erabateko isiltasuna da nagusi. Neskak norvegiarrek janaria eta edaria dakarte, eta ontzi atzerritarreko tripulazioari ere eskainiko diote, baina ez dute erantzunik jasoko. Marinel norvegiarrek Holandar Alderraiaren ontzia izango dela diote, txantxetan, eta tripulazio isilaz barrezka hasiko dira. Bat-batean, Holandarraren ontzia ekaitz baten jomuga bihurtuko da, marinel espektralak esnatu egingo dira, eta norvegiarrak barregarri utziko dituzte jota izaturik ontziaren bizkarpean babesten direnean.

Senta Erik atzetik duela agertuko da, gizona aurpegiratzen ari zaio beti hitzeman izan dion fidelitasuna urratu duela; neskak diotso sekula ez diola zin egin elkarrekin ezkonduko direla. Hori

the lack of a greeting. He introduces the stranger to his daughter, stressing the fact that he has no home and that he is very rich and asks her to be hospitable to him, although it is not long before he offers him to her as her fiancé. Senta and the Dutchman do not say a word and Daland decides to go so as to leave them alone. They gaze at each other, deep in their own thoughts, and they both feel that this it is the moment they had been waiting for. The Dutchman asks if she agrees to marry him and she accepts, promising to be faithful to him until death. When Daland returns, they swear fidelity to each other in his presence.

In the third act, again on the rocky coast, the Norwegian sailors are singing and dancing, while complete silence reigns on the Dutchman's ship, moored nearby. The Norwegian girls bring food and drink and also offer them to the crew of the foreign ship, but they receive no answer. The Norwegian sailors suggest, jokingly, that it must be the Flying Dutchman's ship and start making fun of the silent crew. Suddenly, the Dutchman's ship becomes the focus of a storm and the ghostly sailors awake, mocking the Norwegians when they take shelter under deck terrified.

Senta appears, followed by Erik, who reproaches her for having broken her fidelity to him. She answers that she had never promised to marry him. When the Dutchman hears this, he fears that Senta may be unable to be faithful to him and says goodbye to her, although he assures her that she will undergo no curse, unlike other women who had been unfaithful to him before. The Dutchman calls his sailors for them to prepare the ship to



tormenta y los espectrales marineros se despiertan, ridiculizando a los noruegos cuando se refugian bajo cubierta aterrorizados.

Aparece Senta, seguida de Erik, que le reprocha haber roto la fidelidad que le profesaba, a lo que ella le contesta que nunca le había prometido casarse con él. Al oír esto, el Holandés teme que Senta sea incapaz de mostrarse fiel con él y se despidió de ella, aunque le asegura que no sufrirá ninguna condena, como le ha sucedido a otras mujeres que le habían sido infieles previamente. El Holandés llama a sus marineros para que preparen el barco para zarpar y cuando Senta intenta detenerlo, él le dice quién es y cuál es su destino. Pero ella le responde que ya lo sabe y le asegura que será ella quien lo salve. Sus amigas intentan retenerla cuando el Holandés sube a su barco, pero ella consigue zafarse y se arroja al mar, declarando que se ha mostrado fiel hasta la muerte. El barco se hunde y se ve cómo las figuras espectrales del Holandés y Senta ascienden hacia el cielo desde la cubierta del barco, abrazadas y transfiguradas.



entzunda, Holandarrak zalantza egingo du Senta gai izango ote den berari fidel izateko, eta agur esango dio, ziurtatuta ez duela inolako kondenarik jasango, aurretik leial izan ez zitzaizkion beste emakume batzuek ez bezala. Holandarrak ontzia prestatzeko aginduko die marinelei, Senta hura geldiarazten saiatuko da, eta, orduan, nor den eta zein den bere patua argituko dio gizonak. Neskak ihardetsiko dio badakiela, eta berak salbatuko duela. Holandarra ontzira igotzean, Sentaren lagunak neskatila geldiarazten ahaleginduko dira, baina hark ihes egin eta bere burua itsasora botako du, aurrena hil arte izan dela fidela adierazita. Ontzia hondoratu egingo da, eta Holandarraren eta Sentaren irudi espektralak, besarkaturik eta antzaldaturik, zerurantz igoko dira ontziaren bizkarretik.

set sail and when Senta tries to stop him, he tells her who he really is and what his fate is. She replies that she already knows and assures him that she will be the one who will save him. Her friends try to hold her back when the Dutchman goes onto his ship, but she manages to escape and throws herself into the sea, stating that she has been faithful until death. The ship sinks and the ghostly figures of the Dutchman and Senta can be seen ascending to heaven from the deck of the ship, embraced and transfigured.



## LUIS GAGO

Escritor, editor y crítico de música

---

Colaborador habitual del diario El País. Codirector del Festival de Música de Cámara de la Beethoven-Haus de Bonn. Ha sido subdirector de Radio 2 (RNE), miembro del Grupo de Expertos de Música Seria de la Unión Europea, coordinador de la Orquesta Sinfónica de RTVE, editor del Teatro Real y director editorial del Libro de la Temporada de ABAO.









# UN HOLANDÉS POR LOS FIORDOS

Chris Walton

Las historias alternativas están hoy muy de moda. No debería sorprendernos: dados los desastres económicos y políticos de la pasada década, resulta tentador reflexionar sobre qué podría haber sucedido de haber sido diferentes ciertas variables. Algunas de estas alternativas ofrecen un mundo que podemos estar contentos de haber evitado: piénsese en el reciente éxito de la serie de Amazon *The Man in the High Castle* (*El hombre en el castillo*), en la que Hitler conseguía la bomba atómica y ganaba la guerra. Otras alternativas más positivas son puras ilusiones, como cuando *The Washington Post* publicó un artículo imaginando cómo serían los Estados Unidos en caso de que Hillary hubiera derrotado a Donald.

Estas preguntas del tipo «¿qué habría pasado si...?» también atraen a los historiadores de la música. ¿Qué habría pasado si Mozart hubiera ido a Londres con Salomon, el empresario de conciertos, y hubiera evitado con ello una muerte prematura en Viena? ¿Qué habría pasado si Schubert no hubiera contraído la sífilis? ¿Qué habría pasado si Otto Nicolai hubiera compuesto el libreto para

*Nabucco* en vez de dejarlo para Verdi? En última instancia, estas preguntas tienen tan poco sentido como hacer cavilaciones sobre la presidenta Hillary. Pero en la historia hay, sin embargo, momentos en los que un artista podría fácilmente haberse adentrado por uno solo de los diversos caminos posibles; explorar los caminos que no tomó puede revelar, por tanto, nuevas perspectivas sobre el que sí tomó, aunque sea fundamentalmente por omisión. *El holandés errante* de Wagner parece una obra ideal para este tipo de consideraciones, ya que se sitúa en una metafórica bifurcación en la carretera. Fue compuesta cuando Wagner se encontraba aún en París, pero a punto de regresar a Alemania para siempre; cuando era aún un músico independiente, pero a punto de convertirse en un trabajador a sueldo en un teatro de ópera; y cuando estaba intentando reinventarse como compositor francés, aunque acabó, en cambio, como un *Kapellmeister* alemán. *El holandés errante* une todos estos ramales biográficos y estilísticos diferentes. Wagner insistió más tarde en una homogeneidad imaginada en su ópera, afirmando incluso en una carta al rey Luis II de Baviera

(fecha el 2 de septiembre de 1864) que constituía un temprano testimonio de su «wahren Style» («verdadero estilo»). Pero la vehemencia con que Wagner intentó negar sus multiplicidades reales no hace más que confirmar cuántas posibilidades había albergado dentro de él.

## LA VEHEMENCIA CON QUE WAGNER INTENTÓ NEGAR SUS MULTIPLICIDADES REALES NO HACE MÁS QUE CONFIRMAR CUÁNTAS POSIBILIDADES HABÍA ALBERGADO

Si hemos de entender adónde podría haber conducido a Wagner *El holandés errante*, necesitamos examinar, en primer lugar, cómo llegó hasta ella. Wagner procedía de una familia sajona educada, de clase media-baja, y creció entre hermanos mayores que eran actores y cantantes de talento. Su propia carrera también se centró desde el principio en el teatro. Su primer trabajo fue dirigir el coro en el pequeño teatro de Wurzburg, y esto se vio seguido de un ascenso por los diversos peldaños de la escalera operística, primero en Magdeburgo y luego en Königsberg, hasta que alcanzó el puesto de director musical en el teatro de Riga, en la costa báltica de Rusia, en 1837. Allí dirigió todo el repertorio operístico habitual, pero seguía siendo un compositor de ópera desconocido. Su primera ópera, *Die Feen* (*Las hadas*), no pudo verse hasta después de su muerte; la segunda, *Das Liebesverbot* (*La prohibición de amar*), conoció una única y

chapucera representación en Magdeburgo antes de caer en el olvido; y no terminó su tercera, *Rienzi*, hasta finales de 1839, y para entonces ya había perdido su trabajo en Riga y sus deudas cada vez mayores le habían obligado a él y a su mujer, Minna, a poner pies en polvorosa a medianoche. Se escabulleron a Alemania cruzando la frontera y arañaron juntos el dinero suficiente para comprar unos billetes en un barco mercante para ellos mismos y para su gigantesco perro terranova con destino a París.

Wagner había concebido *Rienzi* como una masiva *grand opéra* a la manera de Giacomo Meyerbeer: el niño bonito de la Ópera de París y un hombre muy rico, si bien se trataba en realidad de un alemán (su verdadero nombre era Jacob Liebmann Beer) que se había reinventado con éxito como compositor francés. Wagner estaba claramente convencido de que podía imitar la trayectoria profesional de Meyerbeer, de ahí también la decisión de poner rumbo a París. Pero un poco a la manera de la arquetípica muchacha de una pequeña ciudad que sueña con convertirse en una estrella de Hollywood, pero acaba posando desnuda para los periódicos sensacionalistas, Wagner no acertó nunca en la diana del éxito y se quedó encallado, en cambio, en París realizando arreglos de poca monta de números populares de óperas de otros compositores de más éxito. Lo cierto es que Meyerbeer fue muy amable con él, facilitándole trabajos y escribiendo recomendaciones. Pero, irónicamente, este fue probablemente el motivo por el que Wagner lo atacó más tarde con tanta ferocidad en sus escritos. Meyerbeer se apiadó de él cuando mayor era su debilidad y eso fue algo que Wagner jamás pudo perdonar.

## MEYERBEER SE APIADÓ DE ÉL CUANDO MAYOR ERA SU DEBILIDAD Y ESO FUE ALGO QUE WAGNER JAMÁS PUDO PERDONAR

Además de los arreglos que realizaba –un trabajo pesado y tedioso–, Wagner estaba haciendo serios esfuerzos para convertirse en un compositor francés. Escribió un buen número de canciones con acompañamiento de piano sobre textos de Víctor Hugo y otros poetas, y en mayo de 1840 esbozó el argumento de una ópera en francés titulada *Le Hollandais volant*, una historia espectral ambientada en Escocia, que pensaba que sería ideal como pieza previa a un ballet en la Ópera. Envío su



Grabado de Hugo L. Braune con los dos barcos de *Der fliegende Holländer* junto con el leitmotiv que representa al capitaneado por el Holandés (1906)  
SLUB / Deutsche Fotothek

borrador al poeta Eugène Scribe con la esperanza de que él lo convirtiera en un texto de ópera. Aparte de ser el libretista más famoso de su tiempo, Scribe ya había disfrutado de un gran éxito operístico con otro espeluznante relato escocés, *La dama blanca*, de François-Adrien Boieldieu. Cabe suponer que Wagner confiaba en que su relato era lo bastante parecido como para resultar atractivo, pero lo bastante diferente como para ofrecer algo nuevo. Scribe, por supuesto, nunca le contestó.

La historia de *Le Hollandais volant* de Wagner había sido contada en varias ocasiones anteriormente en publicaciones y sobre los escenarios, aunque no se había visto aún en una ópera. El capitán de un barco comete un acto de blasfemia y es condenado a vagar por los mares con su fantasmal tripulación hasta que sea salvado por el amor de una mujer. Aquí hay resonancias de Odiseo y de Ahasvero, el «judío errante», por no hablar del Antiguo Marinero de Samuel Taylor Coleridge. Es posible que Wagner conociera también otras versiones, como las que se encuentran en *Die Geschichte von dem Gespensterschiff* (*La historia del barco fantasma*) (1825), de Wilhelm Hauff, o en *Rokeby* (1813), de Walter Scott, aunque su fuente principal fue el irónico tratamiento que recibe en *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski* (*De las memorias del Sr. Schnabelewopski*) (1834), de Heinrich Heine, uno de sus amigos alemanes exiliados en París. Wagner se mantuvo fiel al relato tal como es bosquejado en Heine, con sus períodos de siete años en el mar para el Holandés, y la secuencia de cómo atraca en la costa escocesa, cambia una mujer por los tesoros de su barco y queda redimido al final cuando ella se

arroja al mar para demostrar su fidelidad. Heine también recoge la obsesión de la muchacha con un antiguo retrato del Holandés que cuelga casualmente en su casa. El único añadido importante por parte de Wagner fue el papel del prometido local de Senta, que se llamaba inicialmente Georg; el triángulo amoroso resultante es lo que acaba convirtiéndose en el catalizador de la apresurada partida del Holandés al final del relato.

## LA HISTORIA DE LE HOLLANDAIS VOLANT DE WAGNER [...] NO SE HABÍA VISTO AÚN EN UNA ÓPERA

Wagner escribió a Meyerbeer en julio de 1840, pidiéndole que intercediera ante el director de la Ópera de París, Léon Pillet, en favor de su «geflügelten Holländer» («Holandés alado»), como él lo llamaba. Aunque aún no había acabado de instrumentar *Rienzi*, Wagner ya había compuesto tres números para su nueva ópera: pensaba que sería aconsejable tener algo terminado que enseñar a Pillet, en caso de que se mostrara interesado. Estos números fueron la Balada de Senta, la «canción de los marineros escoceses» (esto es, el coro de los marineros noruegos en el Acto III de la ópera ya terminada) y la canción de la tripulación del Holandés.

Pillet no mordió el anzuelo. Pero, aun así, en mayo de 1841, Wagner se dispuso a escribir su propio libreto en alemán para su *Holandés*, y poco después compuso otros dos números para la ópera: la canción del Timonel del Acto I y el coro de las hilanderas. El 29 de junio de 1841, la suerte de

Wagner cambió por fin cuando el Teatro de la Corte de Dresde anunció que representaría *Rienzi*, en gran medida gracias a los buenos oficios de Meyerbeer, que había recomendado personalmente la obra y a su compositor al intendente, August von Lüttichau. Animado sin duda por la noticia, Wagner empezó a componer la música para su *Holandés* pocos días después. A fin de convertirla en algo más cercano a una ópera tradicional de grandes dimensiones, insertó dos intermedios para crear una obra en tres actos. La ópera quedó completada a finales de octubre de 1841; fue sólo entonces cuando Wagner compuso la obertura, que quedó terminada ese mismo mes. Entretanto había vendido también un argumento en francés para su *Holandés* a la Opéra en París, recibiendo quinientos francos por el trabajo. Durante mucho tiempo se pensó que aquel había sido la base para *Le vaisseau fantôme* (*El barco fantasma*), una ópera compuesta por Pierre-Louis Dietsch y estrenada en París en 1842, aunque lo cierto es que el esbozo de Wagner no fue más que una de sus diversas fuentes, y los estudiosos actuales creen que la suma que se pagó a Wagner fue poco más que un gesto generoso por parte de la Opéra para quitarse de en medio a un compositor rezongón al que habían estado rechazando sistemáticamente.

## EN MAYO DE 1841, WAGNER SE DISPUSO A ESCRIBIR SU PROPIO LIBRETO EN ALEMÁN PARA SU HOLLANDES

Wagner y su mujer se trasladaron a Dresde en abril de 1842 con tiempo más que de sobra para ayudar en los preparativos para su ópera *Rienzi*, que se estrenó con un éxito inmenso el 20 de octubre de 1842, dirigida por Carl Reissiger. Berlín había prometido originalmente ofrecer el estreno de su *Holandés* (Meyerbeer había vuelto a hacer otra recomendación en su favor), pero se vio obligado a posponer sus planes durante varios meses. Rebozante de éxito tras el estreno de *Rienzi*, Wagner intervino ahora para conseguir que las autoridades de Dresde llevaran a escena su nueva obra. Él mismo dirigió el estreno el 2 de enero de 1843 y, poco después, en ese mismo mes, fue nombrado *Kapellmeister* de la Ópera de Dresde, confirmando lo que fue, se mire como se mire, un ascenso meteórico: en tan solo unos pocos meses había pasado de la penuria en París a ocupar el puesto que había desempeñado en su día su ídolo Carl Maria von Weber.

En las semanas previas a la primera representación de su *Holandés*, Wagner introdujo un cambio importante, modificando su ambientación de Escocia a Noruega. Donald, el padre de Senta, se convirtió ahora en Daland; Georg fue rebautizado como Erik; y su pueblo de pescadores llevaba ahora el nombre de «Sandwike». Es posible que Wagner quisiera alejar su obra de las otras óperas escocesas azotadas por el viento que se habían hecho populares en los últimos años, desde la ya mencionada *La dame blanche* de Boïeldieu hasta *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti (presente también en la actual temporada de la ABAO), y *Der Vampyr*, de Heinrich Marschner. Pero el principal motivo era la publicidad. Wagner estaba a punto de publicar su primer esbozo autobiográfico,

y en él elaboró la historia de su viaje desde Riga hasta París a fin de dar a su ópera más reciente un toque de autenticidad marina:

*Diese Seefahrt wird mir ewig unvergesslich bleiben; sie dauerte drei und eine halbe Woche und war reich an Unfällen. Dreimal litten wir von heftigstem Sturme, und einmal sah sich der Kapitän genötigt, in einem norwegischen Hafen einzulaufen. Die Durchfahrt durch die norwegischen Schären machte einen wunderbaren Eindruck auf meine Phantasie; die Sage vom fliegenden Holländer, wie ich sie aus dem Munde der Matrosen bestätigt erhielt, gewann in mir eine bestimmte, eigentümliche Farbe, die ihr nur die von mir erlebten Seeabenteuer verleihen konnten.*

No olvidaré este viaje mientras viva; duró tres semanas y media, y fue rico en percances. En tres ocasiones padecemos las más violentas de las tormentas y en una ocasión el capitán se vio obligado a refugiarse en un puerto noruego. El paso entre los acantilados noruegos causó una impresión maravillosa en mi imaginación; la leyenda del *Holandés Errante*, tal como la oí de boca de los marineros, se revistió para mí de un colorido concreto y característico, que estaba tomado prestado de la aventura marítima que yo estaba entonces viviendo.

Curiosamente, en su segunda autobiografía, escrita diez años después (*Una comunicación a mis amigos*, de 1851), Wagner omitió todos estos detalles autobiográficos, concentrándose, en cambio, en los aspectos musicales de la génesis de la ópera. Pero en su tercera y más extensa autobiografía, *Mein Leben*

(*Mi vida*), escrita a fines de la década de 1860, Wagner volvió sobre su periplo en el barco para añadir todavía más detalles, afirmando ahora que su barco, el Thetis, se había visto obligado a atracar en Sandwike (esto es, la localidad de Daland en *El holandés errante*). En los últimos años, los investigadores noruegos han tratado ávidamente de identificar tanto el exacto Sandwike en cuestión como incluso, y están convencidos de ello, la casa en que Wagner debió de pasar la noche. Quizá tengan razón; quizá Wagner utilizó Sandwike en su ópera porque había atracado allí realmente. Pero quizá las cosas fueron justo al revés: quizá nunca habían atracado allí, y quizás había elegido simplemente Sandwike para su ópera al azar en un mapa y luego lo añadió a su autobiografía veinticinco años después a fin de preservar la «autenticidad» de su relato. Con Wager nunca se sabe del todo y sus autobiografías son un constante conglomerado de hechos y ficción e incluso divergen sus detalles entre unas y otras.

CON WAGNER NUNCA SE SABE DEL TODO Y SUS AUTOBIOGRAFÍAS SON UN CONSTANTE CONGLOMERADO DE HECHOS Y FICCIÓN E INCLUSO DIVERGEN SUS DETALLES ENTRE UNAS Y OTRAS

En *Mein Leben*, Wagner afirma también que las canciones de los marineros, que rebotaban contra los acantilados de gra-

nito de los fiordos, le habían inspirado el coro de los marineros del Acto III de *Der fliegende Holländer*. Aquí es quizá donde las cosas se vuelven ya un tanto rocambolescas. Si hemos de dar crédito a las autobiografías de Wagner, los marineros del Thetis pasaban el tiempo obsequiándose unos a otros con historias del Holandés Errante, cantando entre una y otra sus resonantes canciones entre los fiordos. Pero parece que Wagner está confundiéndolos con los marineros noruegos de su imaginación, porque esto es lo que hacen en su ópera (en el Acto I, los acantilados devuelven sus cánticos a modo de eco; y en el tercero cantan la leyenda del Holandés Errante). La vida de los marineros reales a comienzos del siglo XIX tenía más que ver con «rum, sodomy and the lash» («ron, sodomía y azotes»), en la frase adscrita de manera apócrifa a Winston Churchill, que con cantar canciones picantes y contar historias fantásticas. Y las principales preocupaciones de Wagner a bordo del Thetis eran probablemente mantener intacta la virtud de Minna (ella era la única mujer en el barco) y asegurarse de que la tripulación no utilizaba su perro como una alternativa fresca al cerdo salado y las patatas llenas de gusanos. Además, es probable que su estómago notoriamente enfermizo provocara que Wagner se pasara la mayor parte del viaje vomitando debajo de la cubierta: los únicos ecos que habría oído serían los de su reciente cena cuando resurgía y acababa dentro de un cubo.

La elaboración del argumento de su ópera que llevó a cabo Wagner se encuentra actualmente en todos los programas y los libretos de discos, aunque tuvo un escaso impacto en la época, ya que *Der fliegende Holländer* disfrutó de un éxito



modesto en su estreno. Parece que su público había esperado otra obra imponente y espectacular como su *Rienzi* de seis horas de duración, no esta obra más sombría y de menores dimensiones cuya atmósfera espectral se remontaba a los vampiros y los malvados fantasmas que habían gozado de popularidad una década antes, pero que ahora habían quedado un tanto trasnochados. Berlín representó finalmente *El holandés errante* pocos meses después en ese mismo año, también bajo la dirección del compositor, pero al igual que en Dresde, no conoció más que cuatro representaciones. La ópera sería objeto de producciones ocasionales en los años siguientes, la más notable de las cuales fue la versión de gran presupuesto que financió el rey Luis II en Múnich en 1864. Pero la obra sólo se hizo realmente popular tras la muerte de Wagner. Cuando Cosima representó finalmente *Der fliegende Holländer* en Bayreuth en 1901, revirtió los superficiales intermedios entre actos para que la obra recuperase su condición de ópera en un acto que el compositor había concebido originalmente. Esto ayudó a subrayar sus credenciales como un protodrama musical, y fue con esta forma como *El holandés errante* pasó entonces a formar parte del canon wagneriano propiamente dicho.

Si examinamos en mayor detalle el argumento de *Der fliegende Holländer*, descubriremos que tiene más agujeros que el proverbial queso suizo. ¿Cuáles son las posibilidades de que el Holandés –un hombre que sólo puede atracar una vez cada siete años– llegue por casualidad a un pueblo en el que su retrato ha estado colgado de la pared durante cientos de años? ¿Y dónde se ha cantado una balada sobre él generación tras generación?

¿Cuáles son las posibilidades de que la muchacha más casadera del pueblo tenga una obsesión erótica tanto con la balada como con el retrato? Y dado que todos los personajes de una cierta importancia han adivinado hace mucho la identidad del Holandés, ¿por qué se monta la que se monta cuando ésta se «revela» hacia el final de la ópera? De hecho, muchas de las absurdidades del argumento se encuentran ya en el relato original de Heine, pero él sale indemne gracias a su humor irónico, que, naturalmente, Wagner deja por completo de lado.

Aparte de las singularidades del argumento, los personajes que contiene se encuentran entre los más disfuncionales de cualquiera de las óperas de Wagner. Esto se debe en parte a que mezcla y hace convivir elementos de géneros diferentes que no resultan compatibles de manera natural. Erik es un cazador y está relacionado directamente con el Max de *Der Freischütz* (*El cazador furtivo*) de Weber, aunque tiene realmente más cosas en común con Jaquino, el amante plantado por Marzelline en *Fidelio* (como pudimos ver en la pasada temporada de la ABAO). Esta combinación demuestra ser una mezcla poco afortunada de una hombría agresivamente ambiciosa y una persona mustia y debilucho que aquí se traduce en un acosador aterrador y obsesivo, que se vale del chantaje emocional para engañar a Senta y hacerle creer fraudulentamente que ella ha accedido realmente a casarse con él. El Holandés es potencialmente incluso más aterrador. Es en parte el sufriente héroe encarcelado en la línea del Florestan de Beethoven y en parte el malvado villano que se aprovecha de las chicas vírgenes, como el Lord Ruthven de Marschner en su *Der*

*Vampyr*. Sea como fuere, el Holandés no es uno de esos tipos que dejan encantada a una chica durante una cena iluminada con velas. Daland apenas ha mencionado a su hija cuando el Holandés ya dice que la ama. Su método de cortejo recuerda a un estudiante al que conoció en tiempos el firmante de estas líneas, que acabó cansándose de las flores, las películas y las cenas que formaban parte del proceso de seducción del sexo opuesto, de ahí que decidiera recurrir, en cambio, a proponer de inmediato el trato carnal, y quedó agradablemente sorprendido cuando vio que conseguía un porcentaje de éxito de alrededor del diez por ciento. Esta ha sido claramente la estrategia del Holandés durante los últimos doscientos años, por lo que, conforme a la ley de las probabilidades, es seguro que acabará saliéndose con la suya en algún momento. Pero, a pesar de toda la insistencia de Wagner en que el Holandés ha de ser redimido por el «amor», esta es la única cosa que parece encontrarse aquí ausente. A Senta se la trata en todo momento como un objeto de trueque. El Holandés necesita simplemente una chica para que lo salve, y está dispuesto a gastarse una fortuna para conseguir una.

A PESAR DE TODA LA INSISTENCIA DE WAGNER EN QUE EL HOLANDÉS HA DE SER REDIMIDO POR EL «AMOR», ESTA ES LA ÚNICA COSA QUE PARECE ENCONTRARSE AQUÍ AUSENTE

Pero, en punto a extrañeza, ni siquiera el Holandés puede igualar a Senta. Ella es un cruce entre la Leonore de Beethoven – la muchacha resulta y enérgica que apoya a su marido– y la pasiva Agathe de *Der Freischütz*. ¿Es una víctima virginal, un ángel ascético o una astuta co-conspiradora? Una vez más, se trata de una combinación intrínsecamente incompatible. Oscila entre la inocencia y la histeria, con sus obsesiones eróticas extrañamente entrelazadas con un complejo de redentora. Cuando no está fantaseando sobre ella misma y una muerte con el Holandés (en el Acto II dice: «Mit ihm muß ich zugrunde gehen», esto es, «debo hundirme con él»), está instándole en persona (repetidamente) a anclar su barco en su fiordo (de nuevo en el Acto II, «Hier ruh' sein Schiff in sich'rem Port!», es decir, «¡Aquí descansa su barco en puerto seguro!»). Si viviera hoy, Senta escribiría probablemente cartas obscenas a asesinos en serie en el corredor de la muerte, y entre una y otra se dedicaría a abrazar árboles y trabajar como voluntaria en la pastelería vegana local.

En términos musicales, *El holandés errante* es, asimismo, una suerte de bati-burrillo. Podemos estar seguros de que Wagner lo sabía, porque más tarde hizo absolutamente todo lo posible por negarlo. Ya en agosto de 1843, en una carta a su amigo Ferdinand Heine (ninguna relación con Heinrich), Wagner estaba afirmando que había renunciado desde el principio a la división habitual de su ópera en números independientes: arias, dúos y bloques semejantes. Acababa insistiendo en que su *Holandés* era un ejemplo perfecto de una «deutsche Original-Oper» («ópera original alemana») que «sich ausländische Modelle kommen lassen»



Grabado de Hugo L. Braune de la Balada de Senta, en la que la joven canta en el Acto II la historia del Holandés Errante rodeada por las hilanderas (1906)

SLUB / Deutsche Fotothek

(«no hace concesiones a los gustos extranjeros»), pues la había compuesto «wie ihn nun und nimmermehr ein Franzose oder Italiener koncipirt haben würde» («como ningún francés o italiano podría haberla concebido») (su carta estaba concebida desde el principio para ser publicada y apareció, de hecho, citada en *Die Illustrierte Zeitung* en Leipzig el 7 de octubre de ese mismo año en un artículo anónimo). Wagner estaba ya mintiendo descaradamente, pero eso no le impidió añadir otra capa más de falsedad ocho años después en su *Comunicación a mis amigos*. Por entonces estaba concibiendo su técnica del «Leitmotif» para su *Anillo del nibelungo*, en el que motivos melódicos y armónicos van abriéndose paso a lo largo de la ópera como los temas en una sinfonía de Beethoven. A fin de crear, por tanto, una sensación de teleología en su

obra, reinterpretaba ahora su *Holandés* como una obra de arte unificada de un modo similar, afirmando que la Balada de Senta había sido una especie de *Leitmotif* generativo para toda la ópera:

*Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des fliegenden Holländers schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akte entworfen, und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder [...]. Bei der endlichen Ausführung der Composition breitete sich mir das empfangene thematische Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus.*

Recuerdo cómo, antes de que me dispusiera a componer el *Holandés Errante*, esbocé primero la Balada de Senta para el Acto II, tanto los versos como su melodía. En esta pieza puse inconscientemente el germen temático de toda la música de mi ópera [...]. Cuando me dispuse finalmente a componer toda la obra, esta imagen temática se extendió de una manera muy instintiva por todo el drama, como un único tejido ininterrumpido.

Existen, de hecho, semejanzas melódicas básicas entre la Balada de Senta y otros números de la ópera, pero difícilmente resultan más relevantes que otros similares que pueden encontrarse prácticamente en cualquier ópera si nos ponemos a buscarlos. Los borradores de Wagner demuestran, en cualquier caso, que estaba mintiendo, porque la Balada de Senta no fue la primera música que compuso para la ópera. Y el hecho de que escribiera primero una serie de canciones y

coros independientes para su *Holandés* constituye una prueba de que se dispuso a trabajar en la obra como cualquier compositor de una ópera tradicional de números francesa o italiana. Wagner amaba con toda seguridad a Beethoven y Weber, y se encuentran ecos evidentes de ambos compositores en *Der fliegende Holländer*. Así, la obertura comienza con *tremolandi* y quintas abiertas del mismo modo que la Novena de Beethoven, luego cambia de rumbo para adentrarse en las armonías disminuidas de la escena de la Garganta del Lobo en *Der Freischütz* de Weber. Pero el marco de referencia musical de Wagner en el ámbito de la ópera era fundamentalmente francés e italiano.

El repertorio habitual que Wagner había dirigido en los teatros de Magdeburgo, Königsberg y Riga estaba centrado en Bellini, Donizetti, Rossini, Auber, Boïeldieu y autores semejantes, y todos ellos dejaron su impronta en la música del *Holandés*. El sentimental dúo del Acto I entre Daland y el Holandés es absolutamente no alemán, ya que se trata esencialmente de un «aria con pertichini» para el segundo: una tradición típicamente italiana en la que un personaje canta una melodía *cantabile* mientras que otro añade pequeños comentarios (la encontramos ya en Mozart, pero hay muchos más ejemplos en Donizetti y compañía). La «Kavatine» (denominada específicamente así) de Erik en el último acto es un número sentimental modelado a partir de Bellini, con todos los ornamentos y grupetos que encontramos en el italiano (por cierto, que Wagner olvidó sustituir aquí una referencia a la «Hochlands Blume» [«flor de las tierras altas»] cuando trasladó la acción de Escocia a la Hermosa Noruega). La Balada de Senta está modelada a partir de dos

[...] PARECE PROBABLE QUE EN PARÍS, [...] VERDI PERMITIERA QUE SUS MUY EXPERIMENTADOS LIBRETISTAS LLEVARAN LA INICIATIVA EN EL PROCESO, TRABAJANDO ESTRECHAMENTE CON ELLOS

fuentes concretas, una alemana y la otra francesa, pero se trata en ambos casos de óperas «góticas» ambientadas en una Escocia espectral, exactamente igual que el *Holandés* original de Wagner: la Balada de Emmy en la ya citada *Der Vampyr* de Marschner, en la que ella nos cuenta la leyenda del Vampiro local, y la Balada de Jenny en la también referida *La dame blanche* de Boïeldieu, en la que nos cuenta asimismo la leyenda de la Dama Blanca local. Y hay otros números en el *Holandés* que encajarían con facilidad dentro de cualquier ópera genérica de aquella época. Los coros en los que se baila y se bebe que abren el Acto III no se hallan muy alejados de lo que podemos oír en innumerables óperas de los contemporáneos de Wagner, desde los ballets, marchas y números en los que se bebe y se brinda de Donizetti a la danza de los zuecos en la italianizante *Zar und Zimmermann* (*Zar y carpintero*) (1837), de Albert Lortzing, un compatriota de Wagner. No olvidemos que Wagner había viajado a París específicamente para convertirse en un compositor de óperas francesas. A pesar de que más tarde afirmaría ser el heredero de Beethoven, se habría sentido feliz

de ser aclamado como el nuevo Boïeldieu allá por 1840. Si Scribe hubiera aceptado la petición de Wagner de escribir un libreto para *El Holandés errante*, la ópera de ambos podría haber acabado siendo una obra despreocupada y más cercana en espíritu a las sobreornamentadas colaboraciones de Scribe con Boïeldieu, Auber o Donizetti. Ellos podrían haber conservado algo más del humor de Heine y podrían haber incluido más números en el estilo de la *Kavatine* de Erik o el Coro de las hilanderas, añadiendo quizás incluso un can-can *avant la lettre* cuando las muchachas noruegas coquetean con la tripulación del Holandés. Wagner podría haber acabado siendo una estrella *comique* junto con su compatriota Jakob (alias Jacques) Offenbach, produciendo obras rutilantes y populares como *Salchichas: un Siegfried aux enfers* o *Les Maîtres-chanteurs de Gérolstein*, quizás. No es así, por supuesto, como sucedieron las cosas. Scribe dijo no, la Ópera se lo quitó de en medio, Wagner volvió a escribir sus propios libretos y acabó imponiéndose una determinación teutónica. En cualquier caso, *Der fliegende Holländer* contiene al menos otros tantos elementos tanto en la música como en la técnica escénica que apuntan al posterior y sobrio drama musical alemán wagneriano que conocemos, en contraposición a nuestra propuesta historia alternativa: nuestro putativo «Riccardo Wagnère» de los *Bouffes-Parisiens*. Por un lado, el tema de la «redención por medio de una mujer» dominará a partir de ahora en las obras escénicas de Wagner. Hay escenas en el libreto del *Holandés* que encuentran también ecos en sus obras posteriores, aunque en contextos menos directos y más esquivos. Así, el alegre Timonel del *Holandés* se transmuta en el incorpóreo «Joven

Marinero» que abre *Tristan und Isolde*, mientras que el tentativo encuentro del Holandés y Senta proporciona un modelo para numerosos primeros encuentros posteriores en la obra de Wagner (Siegmund y Sieglinde, Brünnhilde y Siegfried, y así sucesivamente).

La música de *Der fliegende Holländer* ofrece también numerosos anticipos o preecos del Wagner posterior. Cuando la llamada inicial de la trompa de la obertura reaparece en la ópera propiamente dicha, hay momentos en que se convierte casi en el vigoroso motivo de la cabalgata de las valquirias. Cuando el Holandés pregunta «Wird sie mein Engel sein?» (¿Será ella mi ángel?), en referencia a Senta, los trombones tocan con sonidos notablemente parecidos al motivo del «Destino» de *El anillo del nibelungo*; y cuando el Holandés y Senta se ven por primera vez, la cuerda toca un tema serpenteante en terceras que apunta directamente a la música que acompaña el encuentro de Siegmund y Sieglinde en *Die Walküre*. Luego está el dramático empleo de diferentes tonalidades por parte de Wagner, que encuentra aquí su clímax en el choque de Do mayor y Si menor para los coros respectivos de los marineros noruegos y holandeses en el Acto III (seguramente uno de los primeros ejemplos de bitonalidad que pueden encontrarse en la historia de la ópera).

Hay, por tanto, abundancia del Wagner posterior, si bien únicamente *in ovo*. Pero el solo hecho de que el propio Wagner se mostrara deseoso de ocultar la verdad existente detrás de su *Holandés* no significa que debamos pasar todo nuestro tiempo espigando simplemente la partitura, dividiendo en categorías sus momen-

tos individuales de acuerdo con influencias pasadas o tendencias futuras. Se trata de una tarea necesaria si queremos aprehender las disparidades subyacentes en la obra, pero también necesitamos dar un paso atrás para contemplar el cuadro en su conjunto. Porque *Der fliegende Holländer* es algo así como un coche de lujo fabricado en el mercado único de la Unión Europea: el motor puede que sea francés, el chasis de Italia, el interior de Polonia y los tapacubos de Alemania, pero nada de eso importa cuando estás haciéndolo moverse alegremente a ciento veinte kilómetros por hora con el techo descorrido. Es mucho más que la suma de sus partes y merece ser considerado por sí mismo en su totalidad, independientemente de sus variopintos orígenes.

## DER FLIEGENDE HOLLÄNDER CONSTITUYE UN PODEROSO TESTAMENTO DE LAS CAPACIDADES POÉTICAS, DRAMÁTICAS Y MUSICALES DE WAGNER

Sean cuales sean sus ingredientes o sus orígenes, *Der fliegende Holländer* constituye un poderoso testamento de las capacidades poéticas, dramáticas y musicales de Wagner. Nada menos que una figura como Thomas Mann quedó impresionado por el refinamiento psicológico de su libreto, y el logro de Wagner resulta tanto más notable si pensamos que no había visto u oído aún nunca una interpretación como es debido de *ninguna* de sus

óperas. Constituye también una perfecta introducción a la obra de Wagner, ya que nos ofrece un apasionante relato condensado en tan solo algo más de un par de horas, y con un lenguaje y una expresión mucho más directos que cualquiera de sus óperas posteriores. Por mucho que podamos deleitarnos en el juego de poder del *Anillo*, el misticismo de *Parsifal* o la metafísica del amor de *Isolde*, *El holandés errante* nos ofrece una velada refrescante y directa en el teatro. Habrá veces en que estemos con un estado de ánimo proclive a las metáforas pomposas de *Isolde* y su «wogenden Schwall, in dem tönenden Schall, in des Welt-Atems wehendem All» («torrente ondulante, en el sonido resonante, en el todo que respira del hálito del mundo»), pero hay otras en las que lo que queremos justamente es que el Holandés amarre su barco en el fiordo de Senta.



**Chris Walton**

**Catedrático de Música  
en la Universidad de  
Southampton**

---

Es profesor de Historia de la Música en la Hochschule für Musik de Basilea, autor de numerosos artículos sobre Richard Wagner y su música y de *Richard Wagner's Zurich* (Rochester, Camden House, 2007), y traductor de la versión inglesa de Eva Rieger, *Friedelind Wagner. Richard Wagner's Rebellious Granddaughter* (Martlesham, Boydell Press, 2013).

VIVIMOS LA ÓPERA HASTA LA ÚLTIMA NOTA  
DER FLIEGENDE HOLLÄNDER • RICHARD WAGNER



**EL CORREO**

ORGULLOSO PATROCINADOR DE LA

**ABA**  **BILBAO  
OPERA**









# EL TRUENO Y LA NUBE ROSA, O HEINRICH HEINE Y LA MÚSICA

Isabel García Adánez

¿Qué es la música? Se encuentra entre la idea y la apariencia; media como el crepúsculo entre el espíritu y la materia está emparentada con ambos y, no obstante, de ambos se distingue; es espíritu, pero espíritu que requiere una medida del tiempo; es materia, pero materia que puede prescindir del espacio.

*Der Salon* (1834-1836)

La relación de Heine con la música no fue, en realidad, tan directa ni tan estrecha como podría sugerir la acogida que tiene su obra por parte de los compositores. En realidad, no poseía una gran formación musical ni tocaba ningún instrumento, como habría sido habitual entonces por su clase social, pero los músicos contemporáneos valoraban mucho sus opiniones, tal vez por la autoridad que le conferían su talento como poeta y su agudeza como periodista y observador de su tiempo. No ejerció como crítico musical en un sentido estricto, si bien escribió numerosas reseñas sobre estrenos y obras como corresponsal encar-

gado de lo que hoy sería la sección de cultura de varios periódicos nacionales e internacionales (de Augsburgo, Berlín, París, Londres y Polonia). Donde más ejemplos hallamos es en las *Cartas desde Berlín* (1822), que ya al comienzo recogen la importante presencia de la música en la vida cotidiana, aunque a Heine no le resulta precisamente sublime, sino más bien un fastidio:

[...] penas mías al margen, tengo que pasar a relatar lo que canta y dice la gente de aquí, a orillas del Spree [...]. Boucher, que ya dio el último de sus últimos y ultimísimos conciertos y que ahora estará embelesando a Varsovia o a San Petersburgo con sus malabarismos al violín tiene toda la razón al decir que Berlín es «la capitale de la musique». El invierno entero ha sido un puro cantar y tocar que casi lo ha dejado a uno sin ganas de oír ni ver nada más. Un concierto le pisaba los talones a otro.

Cierto es, por otra parte, que sus muy personales reseñas revelan un buen criterio musical –como también tuvo un

gran criterio para juzgar la literatura y el pensamiento alemán sin haber estudiado ni filología ni filosofía-, pero predomina un enfoque intuitivo y muy subjetivo que llega a extremos como el de «Sobre la teleología» («Zur Teleologie»):

*Ohren gab uns Gott die beiden  
Um von Mozart, Gluck und Hayden  
Meisterstücke anzuhör'n -  
Gäb es nur Tonkunst-Kolik  
Und Hämorrhoidal-Musik  
Von dem großen Meyerbeer,  
Schon ein Ohr hinlänglich wär!*

Orejas nos puso dos  
para gozar el buen Dios  
de Gluck, de Haydn y Mozart.  
Las estomagantes obras  
de música hemorroidal  
del gran Meyerbeer igual  
¡con una tenían de sobra!

Heine conocía muy bien el pensamiento de su época y era muy consciente de la importancia que se le daba a la música; para algunos, la más elevada de todas las artes por su naturaleza asemántica, que le permite expresar de una forma inmediata aquello que las palabras no alcanzan a articular. Así pues, aunque despojada de toda asociación con «lo sublime», y aunque sea para ridiculizar el contexto (pues Heine se ríe siempre de todo), la idea de la música como vehículo universal de comunicación aparece ya en *Ideas. El libro Le Grand* (1826), cuando el Heine niño relata cómo se hizo amigo y cuánto aprendió del mayor de tamborileros del ejército francés que ocupó su ciudad (Düsseldorf) en 1811.



Grabado: retrato de Heinrich Heine, Charles Gleyre (1851).

Monsieur Le Grand sabía muy poco alemán chapurreado, sólo las palabras básicas –“pan, beso, honor”–, pero sabía hacerse entender a la perfección con el tambor; por ejemplo, cuando yo no sabía lo que significaba la palabra *liberté*, me tocaba la Marsellesa, y yo le entendía. Cuando no sabía lo que significa la palabra *égalité*, me tocaba la marcha «*Ça irá, ça irá... les aristocrates à la lanterne!*», y yo le entendía. [...] Una vez me quiso explicar la palabra *l'Allemagne* y se puso a tocar esa antiquísima melodía, simplona a más no poder, que se suele oír a los titiriteros con perros que bailan en los días de mercado, a saber: «dum – dum – dum»..., y me enfadé mucho, pero le entendí estupendamente.

## PERSONAJES MÚSICOS EN LA OBRA DE HEINE NO HAY MUCHOS, PERO SON MUY REPRESENTATIVOS

Personajes músicos en la obra de Heine no hay demasiados, pero son muy representativos, pues parecen la caricatura de los relativamente frecuentes en los relatos del Romanticismo y la época *Biedermeier*. Además del tamborilero Le Grand, encontramos dos en las *Noches florentinas* (1835): en primer lugar, aparece Niccolò Paganini, el verdadero, que se encuentra en la misma ciudad que el protagonista (supuestamente el autor, aunque es todo inventado), el cual asiste a un concierto del que sale un tanto espantado, pues de nuevo hallamos una versión grotesca del poder transfigurador de la música:

Si Paganini ya me había resultado extravagante y fabuloso cuando lo vi a plena luz del día [...], más me sorprendió por la noche, en el concierto, su figura extraña y tenebrosa. El Teatro de la Comedia de Hamburgo era el escenario de este concierto, y el pueblo amante del arte se había congregado desde muy temprano en tal número que a duras penas pude conseguir un sitito para mí al lado de la orquesta. [...] apareció una oscura figura que parecía salida del submundo. Era Paganini, con su traje de gala negro. [...] Los largos brazos parecían aún más largos, porque sostenían en una mano el violín y en la otra el arco, y tocaban casi el suelo cuando hacía ante el público sus insólitas reverencias. En los rígidos

queiebros de su cuerpo había algo de leñoso, y a la vez de cómicamente animal, que provocaba unas extrañas ganas de reír ante sus inclinaciones, pero su rostro, al que la chillona iluminación del foso hacía aparecer más cadavéricamente blanco, era tan suplicante, tan absurdamente humilde, que una lúgubre compasión reprimía nuestra risa. ¿Ha aprendido esos saludos de un autómatas o de un perro? [...] ¿Es este un ser vivo en trance de fenecer, que en la arena del arte divierte al público con sus estertores, como un gladiador moribundo? ¿O es un muerto salido de su tumba, un vampiro con el violín que, si no la sangre del corazón, quiere en cualquier caso sacarnos el dinero de los bolsillos? (traducción de Carlos Fortea, Madrid, Cátedra, 1992).

En segundo lugar, se cruza varias veces en el camino del narrador, de París a Londres, la *troupe* de músicos ambulantes compuesta por el enano Türlütü, su gordísima señora, una joven bailarina y un perrillo amaestrado. Aquí vuelve a aparecer la música, o más bien la danza, como ese lenguaje más allá de las palabras, pero en clave negativa, como antes, y a cargo de unos personajes deformes con instrumentos muy toscos:

Era un baile que no pretendía distraer con la forma de sus movimientos externos, sino que sus movimientos externos parecían palabras de un lenguaje especial. Pero, ¿qué decía ese baile? Yo no podía entenderlo, por más apasionados que fueran sus gestos. Sólo intuía a veces que hablaba de algo terriblemente doloroso. Yo, que de ordinario entiendo fácilmente los signos de todas las manifestaciones, no podía, sin embargo,

resolver este enigma bailado, y de que en vano tanteara en busca de su sentido tenía la culpa sin duda la música, que me enviaba, sin duda a propósito por caminos extraviados, buscaba astutamente confundirme y me molestaba de manera constante. ¡El triángulo de Monsieur Türlütü reía a veces con tanta malicia! Y Madame Madre golpeaba con tal furia el gran tambor, que su rostro brillaba, saliendo de las nubes de su negra gorra, como una sangrienta auro-  
ra boreal (traducción de Carlos Fortea, Madrid, Cátedra, 1992).

Aunque sea simplificando de una manera un tanto burda, los personajes de músicos ambulantes y además procedentes de Italia enseguida despiertan la asociación con Mignon y el arpista del *Wilhelm Meister* de Goethe, de 1795-1796, y despliegan todo el abanico de temas serios y reflexiones en torno al arte y al poder de la música que Heine conocía muy bien, pero de los que quería alejarse con pleno conocimiento de causa.

## EL NÚMERO DE *LIEDER* SOBRE TEXTOS SUYOS CASI ALCANZA LOS SIETE MIL

La acogida de Heine en la música, por otra parte, es un caso nunca visto. Desde que, ya en 1825, se pusiera música a un poema suyo (Carl Friedrich Curschmann a «Gekommen ist der Maie»/«Ha llegado mayo»), hasta finales del siglo XX, el número de *Lieder* sobre textos suyos casi alcanzaba los siete mil. El temprano *Das Buch der Lieder* (Libro de las canciones) de 1827, que se entendió como culminación

de la poesía romántica, entusiasmó a un número de compositores que no dejaba de aumentar y, coincidiendo tal vez con reediciones de los libros o con fechas señaladas, dio pie a verdaderos booms aún en vida del poeta, y eso que vivió en el exilio desde 1831 y que casi todas las obras posteriores fueron prohibidas o ni siquiera llegaron a publicarse en Alemania. En 1840 existían ya setenta y una piezas de catorce compositores; en 1844 eran casi ciento sesenta piezas de más de cincuenta compositores, y Heine no llegó siquiera a escuchar la mayoría de ellas, como tampoco existen datos de que le interesaran demasiado. Los ciclos más interpretados son el *Liederkreis* y *Dichterliebe* (*Amor de poeta*) de Robert Schumann (opp. 24 y 48) y *Schwanengesang* (Canto del cisne) de Franz Schubert (D. 957); a su vez, los poemas con más versiones son «Loreley» y, después, «Du bist wie eine Blume» («Eres como una flor»), de las que existen más de trescientas.

Como curiosidad: durante el nazismo, la obra completa de Heine fue quemada por orden de la Cámara de Cultura del Reich, y el nombre del autor borrado literalmente de todas partes. Sin embargo, se conservaron muchos poemas como «anónimo popular» en los libros de lectura, las antologías de poesía alemana, y, por supuesto, en los recitales de *Lied*. En los conciertos seguía interpretándose el repertorio clásico (Schubert, Schumann, Brahms, Wolf), pues la música de los siglos XVII a XIX era uno de los pilares de la cultura, ya que toda la vanguardia, así como la obra de compositores judíos, se había tachado de «degenerada». Aunque ya no podía leerse a Heine, aquellos *Lieder* los conocía todo el mundo, y los textos se sabían de memoria, con lo cual resultaba impensable



Postal "Loreley", hacia 1900.

cambiarlos o eliminar del repertorio precisamente aquellas piezas más populares y que habían procurado su renombre a los compositores, consolidado el género y elevado la lengua alemana a la categoría de lengua de cultura en la música.

La relación entre Heine y Wagner merece un tratamiento algo más detallado. Es de los pocos compositores con quien tuvo cierta amistad (en París, entre los años treinta y cuarenta) y hacia quienes expresó su admiración. Wagner, por su parte, encuentra importantes fuentes de inspiración en Heine, aunque después no reparase en atacarlo en su panfleto antisemita *El judaísmo en la música* (1850).

Wagner conoció la leyenda del holandés errante a través de la pseudonovela picaresca *De las memorias del Señor de*



"Du bist wie eine Blume" (xilografía), ilustración de la antología editada por Karl Zettel *In zarte Frauenhand. Ein Album in Wort und Bild für alle Jahreszeiten*, Stuttgart, Greiner und Pfeiffer, 1867.

*Schnabelewopski* (1831), en cuyo capítulo VII se cuenta la leyenda que el protagonista ve representada en el teatro. El texto de Heine en sí no lo utilizó después en modo alguno, entre otras cosas porque lo caracteriza un tono burlón muy poco afín al gran maestro de la ópera concebida como «obra de arte total». Para Heine, «la moraleja de la obra es, para las mujeres, que tienen que tener cuidado en no casarse con ningún holandés errante; y nosotros, los hombres, vemos en esta obra cómo por las mujeres, en el mejor de los casos, nos vamos a pique» (traducción de Carlos Fortea).

## LA ÚNICA OBRA QUE HEINE ESCRIBIÓ [...] COMO BASE PARA UNA ELABORACIÓN MUSICAL FUE DER DOKTOR FAUSTUS, EIN TANZPOEM

También *Tannhäuser* fue inspirada por Heine –de nuevo, sin utilizar después sus textos–, fundamentalmente por la balada «Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg» («Tannhäuser y el torneo de cantores de Wartburg»), aunque Heine también menciona la leyenda en *Sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania* (1833-1834). Antes de las óperas, Wagner había puesto música a «Die beiden Grenadiere» («Los dos granaderos»), pero basándose en la traducción al francés. La única obra que Heine escribió a propósito como base para una elaboración musical fue un encargo de Her Majesty's Theatre de Londres y es *Der Doktor Faustus, ein Tanzpoem* (*El doctor Fausto. Poema-ballet*), obra que después no llegó a representarse ni tuvo una excesivamente buena acogida, aunque se publicó como texto (1846). Tal vez el motivo sea que no cumple una sola de las características del teatro, menos aún las de un ballet, y desborda cualquier intento de clasificación genérica: sigue una división en actos como el teatro, pero no contiene ni un solo diálogo y está toda ella en prosa. Casi un siglo más tarde ha servido de inspiración a otros compositores, aunque sin gran difusión. Partes de este texto dan lugar a *Abraxas* (1948), de Werner Egk, después reconvertida en una suite para orquesta, y a las *Faustszenen* (Escenas sobre Fausto, 1979), de Bertold Hummel.

Por último, el propio Heinrich Heine es protagonista de una ópera estrenada en 1992: *Aus der Matratzengruft* (*Desde la tumba de colchones*), de Günter Bialas. Postrado en su «tumba de colchones» durante sus últimos años, aquejado de neurosífilis, el poeta vuelve la vista atrás para reconstruir su vida y, así, el libreto de la ópera reúne textos de los poemarios finales (*Romancero, Desde la tumba de colchones, Poemas de 1853-1854* y textos póstumos), pero se remonta también hasta los poemas amorosos de la juventud, además de añadir partes de *Deutschland. Ein Wintermärchen* (*Alemania. Un cuento de invierno*), de 1844, un peculiar texto en verso que relata un viaje ficticio desde Francia hasta Hamburgo y aporta con ello un hilo argumental y algo de acción, y las entremezcla con extractos documentales de cartas y del testamento, así como de la autoficción en prosa (las *Memorias*, de 1854), textos que se recitan sin música.

La ironía y la gran modernidad de Heine, especialmente notables en esa última etapa, aunque siempre presentes, se han visto bastante desvirtuadas por su recepción a través de la música, y aquí se da una paradoja curiosa. Debido a la fuerte presencia del *Lied*, se asocia a Heine con ese mundo del saloncito *Biedermeier* donde los lánguidos jóvenes se regodean en sus penas de amor cantando y tocando el piano. La música que inspiran es tan maravillosa que se presta poca atención al texto, y con ello no sólo queda una imagen corta de vista, sino que llega a ser incluso incorrecta. Y se trata de un círculo vicioso: se conciben los *Lieder* a priori de una forma que lleva a una determinada interpretación que, a su vez, fomenta un exceso de expresividad o de sensiblería,



porque no parece de recibo hacerlo de otro modo. Obviamente, en muchos casos son las propias elaboraciones musicales las que no captan la ironía del texto, o esta se da por el contraste de unos poemas con otros, cosa que no se aprecia cuando se interpretan piezas sueltas. Tal vez quien mejor recrea el gusto por lo grotesco de Heine es Gustav Mahler, ya en la propia selección de textos (recordemos, por ejemplo, «Revelge» o «Die beiden Grenadiere»), pero su gran «traductor» es Robert Schumann, que también fue un gran ironista en su propia obra y que no en vano tenía a Heine como poeta favorito (sin que cultivaran ninguna relación personal, pues apenas se conocieron). Lo que sucede es que el elemento irónico y los distanciamientos son difíciles de captar, más aún cuando ni siquiera se considera posible que un público sonría leyendo poesía alemana o en un recital de música alemana. También es cierto que, en la actualidad, se interpretan los *Lieder* de manera diferente a, por ejemplo, cincuenta años atrás, pues se ha investigado mucho más y se es más consciente de cómo influyen elementos como el tempo, el tipo de ataque, los *ritardandi* y *accelerandi*, acompañar la interpretación con ciertos gestos o, al contrario, actuar de la manera más natural posible, etc. Y vuelve a trazarse un círculo: así, aunque no se entienda el texto en alemán, la interpretación y la música pueden darnos una idea de lo que está diciendo el poeta... o de que no debemos dejarnos engañar por las apariencias.

## HEINE DOMINA Y DESARROLLA AL MÁXIMO LOS RECURSOS DE LA POESÍA ROMÁNTICA

Está fuera de duda que Heine domina y desarrolla al máximo los recursos de la poesía romántica y, en este sentido, sí es una culminación del Romanticismo. Pero si construye un maravilloso mundo de luz, color, ruiseñores, flores, anhelo de naturaleza, comunión con el paisaje, etc., sólo es para destrozarlo todo después, para señalar lo ridículo de perder el sentido de la realidad y para dejar en ridículo al lector o espectador que creía poder refugiarse entre trinos y fragancias (o en una salita de conciertos), evadiéndose así de la desastrosa situación histórica y social en que se encuentra la Alemania de su tiempo en general y el ser humano en el mundo en particular.

### **Wahrhaftig**

*Wenn der Frühling kommt mit dem  
Sonnenschein,  
Dann knospen und blühen die Blümlein  
auf;  
Wenn der Mond beginnt seinen  
Strahlenlauf,  
Dann schwimmen die Sternlein  
hintendrein;  
Wenn der Sänger zwei süße Äuglein sieht,  
Dann quellen ihm Lieder aus tiefem  
Gemüt; -  
Doch Lieder und Sterne und Blümelein,  
Und Äuglein und Mondganz und  
Sonnenschein,  
Wie sehr das Zeug auch gefällt,  
So macht's doch noch lang keine Welt.*

### En realidad

Al llegar la primavera con su sol monumental,  
nacen y se abren las florecitas;  
al elevarse la luna por su órbita sideral,  
van detrás las estrellitas;  
Al ver el poeta dos lindos ojitos,  
de lo hondo del pecho le salen versitos;  
Pero versitos y lunas y florecitas  
Y ojitos y soles y estrellitas,  
por mucho que gusten todos esos camelos,  
No constituyen un mundo ni mucho menos.

En España, la desafortunada nube rosa que envuelve la recepción de Heine se debe, aparte de a la práctica habitual de traducirlo del francés hasta bien entrado el siglo XX, a que se antojaba todo tan bonito –más aún si venía con acompañamiento de piano– que se inventaba el texto. «[...] sus versos son capaces de conmovier en lengua extranjera. [...] La misteriosa virtud de estos poemas no penetra por los ojos, pero empapa con tenue rocío el alma. Todo se encuentra en estos versos, pero volatilizado y aeriforme. Cada lector va poniendo a esa música la letra que su estado de ánimo le sugiere», afirma el ilustre Ramón Menéndez Pidal en su *Introducción* a la primera edición del *Libro de Canciones* en español (1883, traducción de José J. Herrero). Cabe imaginar que, basándose en estos calificativos tan «aéreos», Heine, cuando menos, le habría dedicado algún ripio ingenioso por decir semejantes disparates.

## LA POESÍA DE HEINE DESBORDA PASIÓN Y EMOCIÓN, [...] PERO DE ETÉREA TIENE BASTANTE POCO

La poesía de Heine desborda pasión y emoción, y una sensibilidad como pocas, por supuesto, pero de etérea tiene bastante poco. De hecho, ni siquiera escribió tanta poesía amorosa: a lo sumo será un tercio de la obra, pues otra gran parte posee algún tipo de contenido político, sin llegar nunca a ser poesía de agitación, lo cual le restaría calidad. Así lo expresa claramente en uno de sus textos más célebres, («Die Tendenz» («La tendencia»), de 1854.

[...]

*Girre nicht mehr wie ein Werther,  
Welcher nur für Lotten glüht –  
Was die Glocke hat geschlagen  
Sollst du deinem Volke sagen,  
Rede Dolche, rede Schwerter!*

*Sey nicht mehr die weiche Flöte,  
Das idyllische Gemüth –  
Sey des Vaterlands Posaune,  
Sey Kanone, sey Karthaune,  
Blase, schmettre, donn're, tödte!*

*Blase, schmettre, don're täglich,  
Bis der letzte Dränger flieht –  
Singe nur in dieser Richtung,  
Aber halte deine Dichtung  
Nur so allgemein als möglich.*

[...]

Sólo ardiente por su amada,  
no zurees como un Werther.  
Lo que la campana tañe  
a tu gente has de anunciarle.  
¡Di puñales, suelta espadas!

No seas más la dulce flauta  
ni el idílico sentir...  
Sé de tu patria trompeta,  
Sé cañón, sé bayoneta,  
¡Toca, rompe, trueno, mata!

¡Toca, rompe, a diario, trueno!  
¡Que huya el último opresor!  
Canta sólo para eso,  
Pero sea siempre tu verso  
Todo lo universal que pueda.

No hay que olvidar que Heine fue contemporáneo y amigo de Karl Marx, convencido seguidor de la doctrina de Henri de Saint-Simon, y tuvo que vivir en el exilio desde 1831, porque en Alemania no toleraban sus reivindicaciones de modernizar el país y movilizarse en aras de un mundo más justo, con un reparto justo de las riquezas y unas condiciones de vida y trabajo dignos que aún dejaran espacio a la alegría de vivir y posibilidades de hacerlo. El equilibrio entre la actitud política y la creación de una obra «todo lo universal que pueda», vigente mucho más allá de su contexto y libre del corsé de la mera transmisión de una doctrina, se debe en gran medida a que Heine demuestra siempre un dominio prodigioso de la palabra y de la rima, con lo cual sienta las bases de los recursos que contribuyen a renovar la poesía en el siglo XX: la importancia de la musicalidad y del ritmo, la recreación de los contenidos temáticos y de sus

sensaciones a través del juego con el lenguaje como puro material sonoro (por ejemplo, con elementos concretos como las longitudes de los versos, el esquema de acentos o la combinación de vocales, consonantes, etc.) y la sinestesia.

## HEINE [...] SIENTA LAS BASES DE LOS RECURSOS QUE CONTRIBUYEN A RENOVAR LA POESÍA DEL SIGLO XX

En la musicalidad y la importancia del ritmo tendríamos, pues, una nueva forma de relación entre Heine y la música, distinta de todas las anteriores. Volviendo a «La tendencia», podemos notar que las exclamaciones de las últimas dos estrofas («¡Toca, rompe, trueno, mata! / ¡Toca, rompe, a diario, trueno!») reproducen el redoble de tambores mediante la combinación de consonantes, al tiempo que las sílabas acentuadas de la totalidad del poema están dispuestas de manera que resuena el ritmo de una marcha militar o una fanfarria. Para su época, explotar estos elementos, por así decirlo, «sensuales» del lenguaje y no sólo lo conceptual, que sale de este modo reforzado, era algo muy innovador.

Nada de etéreo tiene, por último, la poesía de la última década, donde volvemos a encontrar los tópicos de la literatura de terror y escenas como las que conocemos por los *Lieder* de Mahler (con sus esqueletos danzantes y sus muertos desfilando), pero aquí referidos a la situación real de la «tumba de colchones», una terrible muerte en vida que superaba

cualquier horror de ficción, del mismo modo en que la obra de Heine supera de manera definitiva el Romanticismo y anticipa muchos recursos del siglo XX. Con el demoledor humor negro que lo caracteriza desde siempre, leemos en «A Lázaro» («Zum Lazarus»):

*Wie langsam kriechet sie dahin,  
Die Zeit, die schauerhafte Schnecke!  
Ich aber, ganz bewegunglos  
Blieb ich hier auf demselben Flecke.*

[...]

*Vielleicht bin ich gestorben längst;  
Es sind vielleicht nur Spukgestalten  
Die Phantasieen, die des Nachts  
Im Hirn den bunten Umzug halten.*

¡Lo despacio que se mueve  
el tiempo, caracol horrendo!  
Yo, en cambio, no puedo moverme  
y aquí sigo, clavado a mi lecho.

[...]

Igual he muerto ya hace mucho,  
e igual ya no son más que espectros  
lo que mi fantasía, por las noches,  
agolpa alegremente en mi cerebro.

## SIEMPRE FUE CONSCIENTE DE QUE ESTA UNIÓN DE LA RISA Y EL DOLOR [...] ES, EN REALIDAD, LA MANERA MÁS REALISTA DE REPRESENTAR EL MUNDO

La fantasía de Heine es, sin duda, la más desbordante e inagotable de las letras en lengua alemana, y casi podría decirse, de la literatura universal. Como también su sonrisa es la más llena de amargura. Pero él siempre fue consciente de que esta unión de la risa y el dolor, por esperpéntica que parezca, es, en realidad, la manera más realista, si cabe, la única manera coherente, de representar en mundo. Ya de muy joven, aún de la época del *Libro de canciones* y mucho antes de los capítulos más terribles de su biografía, como fueron el exilio y la enfermedad, ve con entera claridad –de nuevo en *Ideas. El libro Le Grand*– que:

En el fondo, la vida es tan fatalmente seria que no resultaría soportable sin semejante mezcla de lo patético con lo cómico. Eso lo saben nuestros poetas. Las más espeluznantes imágenes de la locura humana nos las muestra Aristófanes en el jocoso espejo del chiste [...] y el lamento mortal más hondo por el sufrimiento del mundo lo pone Shakespeare en la boca de un bufón al tiempo que agita temeroso su gorro de cascabeles.



Retrato de Heine: Moritz Daniel Oppenheim (1831).

Todos ellos lo han aprendido del gran Poeta Primero, que, como vemos a diario, sabe llevar el humor hasta sus últimas consecuencias en su tragedia del mundo en mil actos. [...] por lo demás, este gran escenario del mundo es prácticamente igual que nuestros cochambrosos teatros; en él también hay héroes borrachos, reyes que se olvidan de su papel, decorados que se quedan atascados, soplones de voz chillona, bailarinas que conmueven con la poesía de sus muslos, disfraces que brillan como si fueran lo más importante [...] Y,

allí arriba, en el cielo, en primera fila, se sientan los angelitos [...] y el buen Dios está muy serio en su enorme palco y a lo mejor se aburre, o echa cuentas de que este teatro no va a durar mucho, porque unos cobran demasiado y otros demasiado poco, y porque todos lo hacemos fatal.

Casi dos siglos después, esta visión de Heine parece más acertada y vigente que nunca. No obstante, sigue siendo un «*enfant perdu*», porque no está en absoluto lo valorado que merece, o porque el primer plano sigue ocupándolo una poesía mal interpretada como «culminación del amor romántico», quedando muy al margen el resto de la obra, así como la profundidad de su visión del mundo y la creatividad que resultan de su rebeldía contra todo, en especial contra la estrechez mental. Mas cayó invicto, y no fueron sus armas las que se rompieron: sólo se rompió su corazón. («*Enfant perdu*»: [...] *Doch fall' ich unbesiegt und meine Waffen / sind nicht gebrochen, nur mein Herze brach*».)



Isabel García  
Adánez

Profesora de Filología  
Alemana en la Universidad  
Complutense

---

Es traductora de autores como Johann Wolfgang von Goethe, Theodor Fontane, Thomas y Klaus Mann, Joseph Roth, Arthur Schnitzler, Ödön von Horváth, Herta Müller e Ingeborg Bachmann, entre otros. De Heinrich Heine ha traducido *Cuadros de viaje* (Madrid, Gredos, 2003).



EXPERIENCIAS

*Deliciosas*

# CARLTON *catering & events* TASTE

Las mejores recetas y combinaciones gastronómicas para cada ocasión. Una amplia y variada carta, para disfrutar de una experiencia única y exclusiva.



A su disposición, todo lo necesario para que su acontecimiento sea inolvidable: aperitivos, copas de bienvenida, cocktails, así como, menús a su gusto, adaptados a sus necesidades y pensados para cada tipo de celebración.



La mayor variedad y calidad gastronómica para que cada acontecimiento se convierta en un día muy especial: desde pequeñas celebraciones familiares o de empresa, inauguraciones, bodas... hasta un banquete con muchos invitados y distinguidos comensales.

*Lo que quiera, donde quiera, como quiera*



944 16 22 00

660 735 416

Plaza Federico Moyúa, 2. Bilbao

[www.hotelcarlton.es](http://www.hotelcarlton.es)

[catering@aranzazu-hoteles.com](mailto:catering@aranzazu-hoteles.com)









# RUMBOS DE NAVEGACIÓN SOBRE EL HOLANDÉS ERRANTE

Manuel Cabrera

I Resulta atractivo seguir los avatares del joven Richard Wagner, sobre la gestación -cuajada en frustraciones y esperanzas-, para llegar a estrenar su cuarta ópera '*Der fliegende Holländer* (mal llamada El Buque Fantasma como luego se explicitará), en la tarde de 2 de enero de 1843, bajo su dirección, en el Königlich Sächsisches Hoftheater, de Dresde, en una edad cercana a cumplir los 30 años.

II La vida del propio Wagner también tuvo en aquella época determinados periplos errantes, en búsqueda de una estabilidad económica, mientras que la del marino fue la redención existencial por el amor. Al inicio del año 1839 el compositor es contratado como director de orquesta del teatro de la ópera de Riga (entonces bajo el dominio ruso). En esa época el estrafalario modo de vida del compositor y la pérdida de trabajo de su esposa Minna, como actriz, le llevó a contraer importantes deudas, lo que le impedía, en cierto modo, concentrarse en la escritura de su ópera *Rienzi*.

III Wagner en una conducta no ajena a la del ser humano, ante tales descalabros económicos, se acobarda y decide la huida para evitar a sus acreedores, escapando con su dama hacia París para allí estrenar *Rienzi*, pero dando un rodeo a través de Londres, ya que huyeron privados de sus pasaportes, en modo de plena ilegalidad, siendo su viaje marítimo un cúmulo de penosidades a causa de las tormentas que tuvieron que soportar, que fueron causa de un aborto en *Frau Wagner*, amén de una arribada forzosa en la costa noruega de Tvedestrand, convirtiéndose el viaje, previsto para una singladura de 8 días, en una calamidad flotante de 3 semanas.

IV La fe que el propio *Herr Wagner* tenía en su desbordante capacidad musical le hace escribir en su autobiografía: "*El viaje a través de los acantilados noruegos causó una intensa impresión en mi imaginación; la leyenda del holandés errante, que los marineros del barco narraban, tomó un colorido distinto en tonos extraños que sólo mi aventura por mar podía haberle dado*".

**V** Ya en París, a principios de mayo de 1840, don Ricardo empieza a diseñar el texto de su libreto, partiendo de su citada experiencia marítima, junto con la sátira del cuento que escribe el poeta y ensayista alemán Heinrich Heine, *Las memorias del señor de Schnabelewopski*, en la que se describe el ficticio drama de un capitán de barco condenado a navegar, sin tocar tierra, como castigo por maldecir blasfemando, cual judío errante del océano, y sobre la base del poema homónimo de Pierre-Jean Béranger.

**VI** Semejante galerna ideológica en el compositor se desata a partir de esos tortuosos mimbres, buscando para el navegante la redención de su pena si consigue el amor de una mujer. El espíritu revolucionario wagneriano -entonces aún subyacente- crea el personaje de Senta como el paradigma de la lealtad del amor femenino hasta la muerte, siendo el punto de apoyo donde fundamenta la revolución musical que en la ópera supuso el *leitmotiv* (literalmente “motivo guía”) para crear los diseños melódicos y armónicos que individualizan a ambos personajes.

**VII** En un año (finales de mayo de 1841) Wagner tenía finalizado el libreto -poema como a él le gustaba llamarlo- bajo el título *Das Geisterschiff* (*El buque fantasma*) así como también ya escrita la hermosa balada de Senta, el coro de los marineros del acto III y la llamada *Canción del Fantasma* de la tripulación del holandés. Con ese equipaje el compositor hizo una audición en la Ópera de París, en un momento de verdadera penuria económica, por la cual se vio obligado a vender el título y el argumento de su ópera romántica, por el precio de ¡500 francos!, a Léon Pillet, a la sazón director del teatro parisino. Se tradujo -mal- el libreto al francés y la música fue escrita por Pierre-Louis-Philippe Dietsch. La nueva ópera, *Le Vaisseau Fantôme* (*El buque fantasma*), se estrenó en noviembre de 1842, cayendo en un profundo torbellino del olvido.

**VIII** El poder musical y la atracción emotiva de esta ópera, sobre la que el propio Richard Wagner entiende que “aquí empieza mi carrera como poeta, y mi adiós al papel de mero cocinero de textos de ópera”, ha trascendido de los escenarios para entrar en campos del arte tan dispares como en el cine (*Pandora and the Flying Dutchman*, protagonizada por Ava Gardner y James Mason, 1951); en la pintura (cual el famoso cuadro del mismo título de Albert Pinkham); en la literatura (*El príncipe de la niebla* de Carlos Ruiz Zafón); o en la música contemporánea (*Death Came Through A Phantom Ship* del grupo holandés Carach Angren, de black metal sinfónico).

**IX** Ha sido un orgullo ser maestro concertador con la dirección de esta ópera por batutas tan importantes como las de Leonhardt, Reiner, Sawallisch, Böhm, Klemperer, Solti, Karajan, Sinopoli, Levine, Thielemann o Barenboim; o sobre ella han quedado registradas voces importantes tales las de Flagstad, Varnasy, Fischer-Dieskau, van Dam, Moll, Hofmann, Salminen, Studer, Sotin, Domingo, Varady, Stemme, Voigt. El 12 de diciembre de 1885 se estrena en el Gran Teatro del Liceo y el 27 de octubre de 1896 en el Teatro Real.

X Esta importante joya de la lírica ha arribado a estribor -entrando- en la dársena de la ría del Nervión bilbaíno, guiada por la experta gabarra de la ABAO, estando en el puente de mando -tal vez- la voz más importante en la actualidad para interpretar el papel de *El Holandés*: el bajo-barítono Bryn Terfel Jones. Todo un hombretón cuajado dentro una poderosa carrera en esa tesitura; nacido en Pant Glas, Caernarfonshire, (Gales) el 9 de noviembre de 1965. Comendador de la Orden del Imperio Británico. Ha incorporado últimamente con gran éxito comprometidos personajes wagnerianos. Supera 50 títulos en su discografía. Todo un fichaje para la ocasión. ¡¡¡Ahora toca disfrutar!!!



**MANUEL CABRERA**

**Crítico musical**

---

Abogado en ejercicio durante 45 años. Crítico musical que colabora en diversas publicaciones y medios. Especializado en lírica y música sinfónico coral. Productor artístico de eventos musicales, articulista, redactor y asesor de diversos proyectos culturales, y miembro de jurados en certámenes de canto de ámbito nacional e internacional.

MÚSICA, TEATRO,  
EXPOSICIONES,  
CINE Y MUCHO MÁS...  
EN EL CENTRO  
DE BILBAO.

SALA



GRAN VÍA, 19-21 • BILBAO

[www.salabbk.es](http://www.salabbk.es)

[www.facebook.com/salabbkbilbao](https://www.facebook.com/salabbkbilbao)

[www.twitter.com/salabbk](https://www.twitter.com/salabbk)

Programa de Videoarte y Creación Digital  
del Museo de Bellas Artes de Bilbao y la Fundación BBVA

# PIEDRA Y CIELO

VIDEOINSTALACIÓN DE VÍCTOR ERICE  
Desde el 13 de noviembre de 2019

**BILBOKO ARTE EDERREN MUSEOA**  
**MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO**

Fundación  
**BBVA**

Producido por Nautilus Films para la Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao





## PEDRO HALFFTER

Director Musical

Director de orquesta y compositor, ha sido Director Artístico del Teatro de la Maestranza de Sevilla, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, principal director invitado de la Nürnberger Symphoniker y director titular de la Orquesta de Jóvenes del Festival de Bayreuth.

Ha ocupado el podio de orquestas como la Philharmonia Orchestra de Londres, Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera; Deutsches Symphonie-Orchester, Staatskapelle, Rundfunk-Sinfonieorchester y Konzerthausorchester de Berlín; RAI, Orquesta Nacional del Capitolio de Toulouse, New Japan Philharmonic, Filarmónica de Dresde, de Róterdam, de Stuttgart, Sinfónica de Montreal, Orquesta del Maggio Musicale Fiorentino, además de las más importantes orquestas sinfónicas españolas.

Recientemente ha dirigido Salomé y Der ferne Klang (Staatsoper Unter den Linden), Norma (Dresdner Philharmonie), Rigoletto (NCPA Beijing), Der Kaiser von Atlantis (Teatro Real), su versión sinfónica de Götterdämmerung (Dortmund), La Bohème (ABAO), y Tannhäuser, Die Zauberflöte, La Bohème, Fidelio, Falstaff, Adriana Lecouvreur, Der kaiser von Atlantis, Il Trovatore y Andrea Chénier (Maestranza).

Sus trabajos esta temporada incluyen *La Traviata* en Quebec y Sevilla y *Die schweigsame Frau* en la Bayerische Staatsoper, así como diversos conciertos sinfónicos.

Es miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.

## EN ABAO BILBAO OPERA

- *Manon Lescaut* (2016)
- *La Bohème* (2018)

### Perfiles RRSS

Web: [www.pedro-halffter.com](http://www.pedro-halffter.com)

Facebook: @pedrohalffter

Twitter: @PedroHalffter



## BILBAO ORKESTRA SINFONIKOA

**Director Titular:** Erik Nielsen

La Bilbao Orkestra Sinfonikoa inició su actividad con el concierto celebrado en el Teatro Arriaga el 8 de marzo de 1922. La BOS nació del impulso de la sociedad civil de Bizkaia, un territorio en el que lleva a cabo el grueso de su actividad. La labor de la BOS tiene lugar gracias al apoyo de su público, de la Diputación Foral de Bizkaia y del Ayuntamiento de Bilbao.

La Bilbao Orkestra Sinfonikoa colabora con la ABAO desde 1953. Fue en el Coliseo Albia, con la ópera *Tosca* de G. Puccini un 18 de agosto de aquel año. Desde entonces, y hasta la fecha, la BOS ha participado en 92 títulos distintos. Una fructífera colaboración que ha permitido a la BOS participar en la mitad de las representaciones de la ABAO.

La BOS desarrolla su temporada sinfónica en el Euskalduna Bilbao, sede de la Orquesta, y ofrece temporadas de música de cámara. También desarrolla una importante labor pedagógica a través de los conciertos didácticos y «en familia», además de talleres de inclusión social. Además, fiel a su vocación, realiza regularmente conciertos por toda Bizkaia.

Su actividad fuera del territorio le ha llevado a actuar en todo el Estado, en San Petersburgo, Tokio, en gira por Japón, y de manera regular en importantes festivales.

Mantiene programas conjuntos con el Museo Guggenheim, el Bellas Artes de Bilbao, la Universidad de Deusto, el Teatro Arriaga y la Fundación Bilbao 700 III-Milenium.

Su catálogo discográfico recoge una interesante colección dedicada a compositores vascos como Arambarri, Guridi, Arriaga, Isasi, Usandizaga, Sarasate y Escudero. También ha grabado para el sello EMI JAPAN obras de Rodrigo y Takemitsu, y en 2012 celebró su 90 aniversario grabando en directo los Gurrelieder de Schönberg.

**Perfiles RRSS**

Web: [bilbaorquestra.eus](http://bilbaorquestra.eus)  
 Facebook: @SinfonicadeBilbao  
 Twitter: @Bilbaorquestra  
 Instagram: @Bilbaorquestra  
 Instagram: @euskadikorquestra

**BORIS DUJIN****Director del Coro**

Nació en Moscú donde estudió música en el Conservatorio Tsaikovsky, especializándose en Dirección Coral y Composición, graduándose con la máxima calificación.

Durante cinco años, trabajó como redactor en la editora musical de Moscú: "MUSICA". Después se incorporó a la radio, primero como redactor y después como jefe secretario de la emisora de música clásica. Posteriormente fue nombrado jefe de programas musicales de una de las primeras emisoras de música clásica del país llamada "Mayak Musica".

En 1992 se trasladó a Bilbao, donde trabajó con diversos coros de música hasta 1994 que asumió la dirección del Coro de Ópera de Bilbao.

Este Coro ha tenido la oportunidad de cantar junto con algunas de las más grandes figuras de la lírica, dirigido por maestros como Alberto Zedda, Friederich Haider, Giuliano Carella, Antonello Allemandi, Günter Neuhold, Wolf Dieter Hauschild, Alain Guingal, Jiri Kout, Wolf-Dieter

Hanschild, Christophe Rousset, Juan José Mena, Jean-Christophe Spinosi, entre otros muchos.

El Coro de Ópera de Bilbao ha intervenido en más de 400 representaciones de ópera. Fuera de la temporada de ABAO Bilbao Opera, son de destacar las actuaciones con Boris Dujin como Director, en la obra rusa *Prometeo* de Alexander Scriabin, bajo la batuta de Vladimir Ashknazy, y en 2007 en la obra *Aleko* del compositor Sergei Rachmaninov, bajo la batuta del Maestro Mijail Pletniiov.

**CORO DE ÓPERA DE BILBAO  
BILBOKO OPERA KORUA**

Se constituyó en 1993 con el objetivo de tomar parte en la temporada de ópera de Bilbao. Su primer director fue Julio Lanuza y a partir de la temporada 1994-95, se hace cargo de la dirección su actual titular, el maestro Boris Dujin.

El Coro ha cantado junto a algunas de las grandes figuras de la lírica y ha sido dirigido por maestros como Alberto Zedda, Friederich Haider, Giuliano Carella, Antonello Allemandi, Günter Neuhold, Wolf Dieter Hauschild, Alain Guingal, Jiri

Kout, Wolf-Dieter Hanschild, Christophe Rousset, Juanjo Mena o Jean-Christophe Spinosi.

Ha intervenido en más de 400 representaciones en más de 75 títulos, sobre todo del repertorio italiano del siglo XIX (Verdi, Donizetti, Bellini, Puccini), la ópera francesa (Gounod, Bizet, Saint Saens) y alemana (Wagner, Mozart, Beethoven). Cabe destacar su actuación en títulos como *Les Huguenots*, *Der Freischütz*, *Jenufa*, *Zigor*, *Alcina*, *Göterdämmerung*, *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *Fidelio* o *Idomeneo*.

Dada su gran implicación con ABAO Bilbao Opera, sus intervenciones fuera de la temporada de ópera bilbaína son muy seleccionadas. Son destacables el concierto ofrecido en el Euskalduna de Bilbao interpretando música de Ennio Morricone bajo la dirección del propio compositor, su intervención en 2007 en la Quincena Musical, junto a la Orquesta Nacional de Rusia, interpretando en versión concierto *Aleko*, de Rachmaninov, bajo la dirección de M. Pletniov o su reciente participación en la impactante producción de *Calixto Bieito* de *Johannes Passion* de Bach para el Teatro Arriaga de Bilbao.

#### Perfiles RRSS

Web: [corodeoperadebilbao.org](http://corodeoperadebilbao.org)

Facebook: [@corodeoperadebilbao](https://www.facebook.com/corodeoperadebilbao)

Instagram: [@corodeoperadebilbao](https://www.instagram.com/corodeoperadebilbao)



## CORO EASO ABESBATZA

**Director Titular: Sergio Pedrouso Julio**

Fundado en 1940. Inició su andadura participando en importantes concursos internacionales; Llangolem (Bretaña), Lille (Francia), dos veces en Arezzo (Italia),... obteniendo en todos ellos el primer premio.

Ha actuado en los principales teatros: Teatro Real de Madrid, Palau de Barcelona, Sala Pleyel de París, Herkulesaal de Munich, Palacio Real de Mónaco, Teatro Real de Bruselas, Teatro Colón de Buenos Aires, Palacio Bellas Artes de México, etc.

Ha colaborado con las orquestas: Nacional de España, Nacional Francesa, Filarmónica de Londres, Gulbenkian de Portugal, Filarmónica de Burdeos, Filarmónica de Buenos Aires, RTVE, Ópera de París, Nacional de Lyon, Nacional del Capitolio de Toulouse, I Solisti de Nueva York, Sinfónica de Galicia, Sinfónica de Euskadi, entre muchas otras.

Ha actuado con solistas como Aldo Baldin, Christa Ludwig, Thomas Moser, Rockwell Blake, William Matteuzzi, Elena Prokina, Aquiles Machado, Alexandru Agache, Simone Alaimo, Martine Dupuy, Albert Dohmen, Eva Johanson, Galina Gorbachova, Andreas Schimdt, Wolfgang Schimdt, Dolora Zajick, Mikhail Petrenko, entre otros.

Ha sido dirigido por Igor Stravinsky, Serge Baudo, Sylvain Cambreling, Marek Janowski, Kurt Wöss, Bruno Campanella, Ransom Wilson, David Parry, Wol-Dieter Hauschild, Leopold Hager, Jesús López Cobos, Josep Pons, Arturo Tamayo, Juan José Mena, Victor Pablo Pérez, Günter Neuhold, Tugan Sokhiev, Andrés Orozco, Vladimir Jurowski, ...

Ha realizado más de 30 grabaciones con: Emi, OPUS111, Naïve, Claves, Columbia, Hixpavox, Philips, Polydor, etc.

### Perfiles RRSS

Web: [coroeaso.com](http://coroeaso.com)

Facebook: [@coroeaso](https://www.facebook.com/coroeaso)

Twitter: [@coroeaso](https://twitter.com/coroeaso)



## GUY MONTAVON

**Director  
de escena  
e iluminación**

Nació en 1961 en Ginebra, donde estudió fagot y dirección de teatro musical con Götz Friedrich en el Instituto de Música y Artes Escénicas de Hamburgo.

Trabajó como asistente de dirección en el Gran Teatro de Ginebra, así como asistente del director Giancarlo del Monaco, en varios teatros de ópera, incluyendo Hamburgo, Berlín, Stuttgart, Bregenz, Barcelona, Macerata y Nueva York.

Ha sido director en la ópera de Hamburgo, Livorno, Bremerhaven, Pisa, Lyon, St. Gallen, Montpellier y Saarbrücken;

asistente de dirección y dramaturgo en el Teatro de Bremen; director principal y subdirector de la Ópera de Bonn; director general del Stadttheater Gießen GMBH. Desde 2002 es director general del Teatro Erfurt y del Festival DomStufen en esta ciudad. Es *“Chevallier de l’ordre des arts et des lettres”*.

Compagina su trabajo artístico con otras actividades como director del concurso internacional de canto Hans Gabor Belvedere, o miembro del jurado de concursos en París, Bilbao, Trnava, Barcelona, Verriers o Montreal. Es Secretario General del Gremio de Directores del Teatro Europeo en París desde el 2007, así como miembro del Consejo de SparkassenKulturstiftung Hessen Thüringen y del Consejo de Directores de Jóvenes Músicos de Alemania desde hace diez años. También realiza actividad docente impartiendo clases en la Universidad de Tokio.

Dentro de sus trabajos destaca con especial fuerza la puesta en escena de *Carmen*, para la inauguración de la Ópera Nacional Finlandesa en diciembre de 1993, el estreno mundial de *Waiting for the Barbarians* de Philip Glass, en Erfurt en 2005, una presentación que se interpretó después en Ámsterdam en septiembre de 2006 y en Austin en 2007.

### EN ABAO BILBAO OPERA

• *Stiffelio* (2017)

### Perfiles RRSS

Facebook: [@GuyMontavon](https://www.facebook.com/GuyMontavon)

Twitter: [@GuyMontavon](https://twitter.com/GuyMontavon)



**HANK IRWIN  
KITTEL**  
**Escenografía  
y vestuario**

---

Estudió pintura en la Academia de Bellas Artes de Karlsruhe en Alemania, bajo la dirección de Gerd Van Dülmen.

En 1989 se muda a Berlín, donde comienza su carrera como pintor y artista. Sus trabajos han sido expuestos en exhibiciones colectivas en Alemania, Francia y Austria. En Berlín también realiza sus primeros trabajos como escenógrafo y diseñador de vestuario, y pronto decide centrar su carrera en ambas disciplinas, con proyectos para teatro, ópera y ballet, en ciudades como Leipzig, Nuremberg, Dortmund, Düsseldorf, Braunschweig, etc.

Desde 2002 es el Jefe de Escenografía y Decoración en el Teatro de Erfurt, en Alemania y paralelamente ha diseñado más de 100 producciones para muchos otros teatros de toda Europa, colaborando con directores como Michael Hampe, Jean Louis Grinda, Marc Adon, Bernard Uzan, Yekta Kara. En el año 2000 comienza a trabajar asiduamente con Guy Montavon, con el que firma también producciones al aire libre en Finlandia, Suiza y Alemania.

## EN ABAO BILBAO OPERA

Debuta en ABAO Bilbao Opera

### Perfiles RRSS

Web: [hankirwinkittel.de](http://hankirwinkittel.de)



CLUB  
DEPORTIVO  
BILBAO

Alda. Recalde, 28. 48009 Bilbao  
T. 94 423 11 08 / 09 - F. 94 424 10  
[www.club-deportivo.com](http://www.club-deportivo.com)





**SIR BRYN TERFEL,  
CBE**

**Bajo-barítono  
Plant Glas, Reino  
Unido**

## ROL

**Holländer** *El holandés destinado a errar*

## DEBUT

*Così fan tutte*, (Guglielmo), Mozart. Welsh National Opera, 1990

## PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Le Nozze di Figaro*, (Figaro), Mozart
- *Salomé*, (Jochanaan), Strauss
- *Tannhäuser*, (Wolfram), Wagner
- *Tosca*, (Scarpia), Puccini
- *The Rake's Progress*, (Nick Shadow), Stravinsky

## RECIENTES ACTUACIONES

- *Tosca* (Scarpia). Wiener Staatsoper
- *Don Pasquale* (Don Pasquale). Royal Opera House – Covent Garden
- *Boris Godunov* (Boris Godunov). Royal Opera House – Covent Garden

## PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Der Fliegende Holländer* (Holländer). Metropolitan Opera New York
- *El Castillo de Barbazul* (Barbazul). Welsh National Opera
- *Tosca* (Scarpia). Royal Opera House – Covent Garden

## EN ABAO BILBAO OPERA

Debuta en ABAO Bilbao Opera

### Perfiles RRSS

Web: [terfeliaid.co.uk](http://terfeliaid.co.uk)

Facebook: @brynterfel

Twitter: @bryn\_terfel





**MANUELA UHL**  
Soprano  
Ravensburg,  
Alemania

## ROL

**Senta, hija de Daland**

## DEBUT

Deutsche Oper Berlin 2009

## PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Die Frau ohne Schatten* (Die Kaiserin), Strauss
- *Salome* (Salome), Strauss
- *Der Rosenkavalier* (Die Feldmarschallin), Strauss
- *Der Fliegende Holländer* (Senta), Wagner
- *Lohengrin* (Elsa), Wagner
- *Tannhäuser* (Elisabeth/Venus), Wagner
- *Die tote Stadt* (Marietta), Korngold
- *Otello* (Desdemona), Verdi
- *Don Carlo* (Elisabetta), Verdi
- *Faust* (Marguerite), Gounod.

## RECIENTES ACTUACIONES

- *Die Walküre* (Sieglinde), Teatro San Carlo Nápoles
- *Fidelio* (Leonore), Tokio
- *Die Frau ohne Schatten* (Die Kaiserin), Teatro Colón Buenos Aires
- *Die tote Stadt* (Marietta), Semperoper Dresden

## PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Tannhäuser* (Elisabeth) Seul
- *Die Frau ohne Schatten* (Die Kaiserin), Oper Leipzig
- *Das Liebesverbot* (Isabella), Oper Leipzig

## EN ABAO BILBAO OPERA

Debuta en ABAO Bilbao Opera

## Perfiles RRSS

Web: manuela-uhl.de

Facebook: Manuela Uhl



**WILHELM SCHWINGHAMMER**  
Bajo  
Vilsbiburg,  
Alemania

## ROL

**Daland, marino noruego**

## DEBUT

*Lohengrin* (Edel 4), Wagner. Hamburg Staatsoper 2003

## PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Le nozze di Figaro* (Figaro), Mozart
- *Don Giovanni* (Leporello), Mozart
- *Die Zauberflöte* (Sarastro), Mozart,
- *Tristan und Isolde* (König Marke), Wagner
- *Der Fliegende Holländer* (Daland), Wagner
- *Fidelio* (Rocco), Beethoven
- *Elektra* (Orest), Strauss

## RECIENTES ACTUACIONES

- *Das Rheingold* (Fasolt), Lyric Opera of Chicago
- *Le nozze di Figaro* (Figaro), Hamburg Staatsoper
- *Die Entführung aus dem Serail* (Osmin), Hamburg Staatsoper

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Der Rosenkavalier* (Baron Ochs auf Lerchenau), Royal Swedish Opera
- *Ariodante* (Re di Scozia), Wiener Staatsoper

EN ABAO BILBAO OPERA

Debuta en ABAO Bilbao Opera

**Perfiles RRSS**

Facebook:

@WilhelmSchwinghammerOfficial



**KRISTIAN  
BENEDIKT**

**Tenor**

**Vilnius, Lituania**

**ROL**

**Erik, el cazador enamorado**

**DEBUT EUROPEO**

*Eugene Onegin*, (Lenski), Tchaikovsky.  
Mikhailovsky Opera Theatre, 1997

**PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO**

- *Otello* (Otello), Verdi
- *Pagliacci* (Canio), Leoncavallo
- *Samson et Dalila* (Samson), Saint-Saëns
- *Pikovaya Dama* (Hermann), Tchaikovsky
- *Die Walkürrie* (Siegmund), Wagner

**RECIENTES ACTUACIONES**

- *Pikovaya Dama* (Hermann), Metropolitan Opera New York
- *La Forza del Destino* (Don Alvaro), Teatro San Carlos de Lisboa
- *Otello* (Otello), Festival Luglio Musicale

- *Turandot* (Calaf), Teatro Colón de Buenos Aires
- *Andrea Chenier* (Chenier), Teatro Giuseppe Verdi de Trieste

PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *Turandot* (Calaf), Lithuanian National Opera
- *Ernani* (Ernani), Lithuanian National Opera
- *Aida* (Radames), Teatro Municipal de Saõ Paulo

EN ABAO BILBAO OPERA

Debuta en ABAO Bilbao Opera

**Perfiles RRSS**

Web: kristianbenedikt.com

Facebook: Kristian Benedikt

Twitter: @KristianBenedi3

Instagram: @kristianbenedikt



**ITXARO  
MENTXAKA**

**Mezzosoprano**

**Lekeitio, España**

**ROL**

**Mary, aya de Senta**

**DEBUT**

*Manon Lescaut* (Músico). Puccini. ABAO Bilbao Opera 1986.

**PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO**

- *Così fan Tutte*, (Dorabella), Mozart
- *Les Contes d'Hoffmann*, (Niklausse), Offenbach
- *Anna Bolena*, (Smeton), Donizetti

- *Fedora*, (Dimitri), Giordano
- *Eugene Onegin*, (Olga), Tchaikovsky

### RECIENTES ACTUACIONES

- *El Caserío* (Eustasia). Teatro de la Zarzuela
- *Gloriana* (A Housewife). Teatro Real de Madrid
- *Der Fliegende Holländer* (Mary). Gran Teatre del Liceu

### PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- *La Fanciulla del West* (Wowkle). ABAO Bilbao Opera

### EN ABAO BILBAO OPERA

- *Manon Lescaut* (Cantante) 1986
- *La Sonnambula* (Teresa) 1990 y 2016
- *Die Zauberflöte* (Dama) 1998
- *La Traviata* (Flora), 2005 y 2012
- *Les contes d'Hoffmann* (Voix de la Mère D'Antonia), 2006
- *Roméo et Juliette* (Gertrude). 2011
- *Carmen* (Mercedes), 2014
- *Salomé* (El Paje de Herodias), 2005 y 2018
- *Norma* (Clotilde), 2018

#### Perfiles RRSS

Facebook: Itxaro Mentxaka



**ROGER  
PADULLÉS**

**Tenor**

**Sallent, España**

### ROL

**Steuermann, timonel de Daland**

### DEBUT

*Harlekin*. F. Busoni. Oper am Rathausshof, Konstanz (Alemania), 2002

### PRINCIPALES TÍTULOS DE SU REPERTORIO

- *Die Zauberflöte*, (Tamino), Mozart
- *The Rake's progress*, (Tom Rakewell), Stravinsky
- *Les dialogues des Carmélites* (Chevalier de la Force), Poulenc
- *Idomeneo* (Idomeneo), Mozart
- *Lucio Silla* (Lucio Silla), Mozart

### RECIENTES ACTUACIONES

- *Pelleas et Melisande* (Pelleas), Debussy. Altemusikfestspiel Herne
- *Acis and Galathea*, (Acis), Händel. Festival de Perelada
- *Tristan und Isolde* (Seemann), Wagner. Auditorio Nacional

### PRÓXIMOS COMPROMISOS DESTACADOS

- Ópera electroacústica. Bagés. Estreno mundial en la Philharmonie de Luxemburgo
- *The monster in the maze* (Teseo), Dove. Gran Teatre del Liceu
- *Fidelio* (Jaquino), Beethoven. Auditorio Nacional

### EN ABAO BILBAO OPERA

Debuta en ABAO Bilbao Opera

#### Perfiles RRSS

Web: rogerpadulles.com

Facebook: Roger Padullés

Twitter: @RogerPadulles

Instagram: @roger\_padulles

# ABA TXIKI



Debussy, Saint-Saëns

## SOÑANDO EL CARNAVAL DE LOS ANIMALES

SESIONES EN FAMILIA / FAMILIARTEKO SAIOAK

octubre/urriak'19

26, 27

SESIONES ESCOLARES / ESKOLA-SAIOAK

octubre/urriak'19

28

Patrocina/Babesle



Gioachino Rossini

## LA CENICIENTA



SESIONES EN FAMILIA / FAMILIARTEKO SAIOAK

febrero/otsailak'20

29

marzo/martxoak'20

1

SESIONES ESCOLARES / ESKOLA-SAIOAK

marzo/martxoak'19

2

Patrocina/Babesle



Iñigo Casali

## ALÍ BABÁ Y LOS 40 LADRONES



SESIONES EN FAMILIA / FAMILIARTEKO SAIOAK

enero/urtarrilak'20

3, 4, 5

Patrocina/Babesle

fundación *edp*

Gioachino Rossini

## GUILLERMO TELL



SESIONES EN FAMILIA / FAMILIARTEKO SAIOAK

mayo/maiatzak'20

23, 24

SESIONES ESCOLARES / ESKOLA-SAIOAK

mayo/maiatzak'20

25

Patrocina/Babesle



Colaboradores  
Laguntzaileak

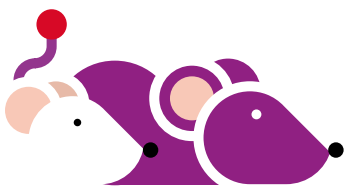


# ABAO TXIKI

2019/2020

15 TEMPORADA DE ABAO TXIKI  
ABAO TXIKI DENBORALIA

## LA CENICIENTA



febrero/otsailak '20

29

marzo/martxoak '20

1

Música/Musika

**Gioachino Rossini**

Director de escena/  
Eszena-zuzendaria

**Joan Font (Comediants)**

Producción/Produkzioa

**Gran Teatre del Liceu**

Patrocina/Babesle

**LABORAL**   
kutxa

Entradas /Sarrerak

[abao.org](http://abao.org)

[teatroarriaga.com](http://teatroarriaga.com)

[kutxabank.es](http://kutxabank.es)



Una colaboración del Teatro Arriaga  
y ABAO Bilbao Opera  
Arriaga Antzokiak eta ABAO Bilbao Operak  
elkarlanean antolatua.

 **TEATRO  
ARRIAGA  
ANTZOKIA**

**ABAO** | **BILBAO  
OPERA**

# VENTA DE ENTRADAS ABAO BILBAO OPERA

---

## TEMPORADA DE ÓPERA

José Maria Olabbarri, 2-4 bajo. 48001 Bilbao

Taquilla, web y teléfono

**De lunes a jueves y viernes víspera de**

**estreno:** 9:00-14:00 y 15:00-19:00

**Resto de viernes:** 9:00-15:00

**Días con función de ópera excepto sábados:**

9:00-14:00 y 15:00-16:30

## EUSKALDUNA BILBAO

Avenida Abandoibarra, 4. 48011 Bilbao

Taquilla

**De lunes a sábado:** 17:00-20:00

**Días con otros espectáculos:** 12:00-14:00

## TAMBIÉN EN:

ticketea.com • music-opera.com/es • clas-sictic.com/es • musictick.com

# TEMPORADA ABAO TXIKI

---

## ABAO BILBAO OPERA

Taquilla, web y teléfono

## TEATRO ARRIAGA

Plaza Arriaga, 1. 48005 Bilbao

Taquilla, web y teléfono


## KUTXABANK

Web y cajeros multiservicio

Si tienes alguna duda, contacta con nosotros.

 944 355 100

 abao@abao.org

 abao.org

---

ABAO Bilbao Opera se reserva el derecho de alterar el día de las funciones y de reemplazar a algún artista o colaborador sin previo aviso. Asimismo se podrán sustituir cualquiera de los espectáculos o iniciativas programados.

Síguenos:



Fotos de ensayos © E. Moreno Esquibel

P.V.P. 5€

© ABAO Bilbao Opera, Bilbao, 2019. Prohibida la reproducción parcial o total de los textos e imágenes, por cualquier medio, sin previa autorización expresa de los editores.

ABAO Bilbao Opera es miembro de:

EDITA: ABAO Bilbao Opera • DL: BI-XXX-2019

Creación, maquetación y diseño: The Mood Project

Impresión: Samper Impresores (Grupo Garcinuño)

ABAO Bilbao Opera no se responsabiliza de los posibles errores de transcripción o impresión del contenido de esta publicación.







Giacomo Puccini

68 TEMPORADA DE ÓPERA  
OPERA DENBORALDIA

# LA FANCIULLA DEL WEST

Euskalduna Bilbao

febrero/otsailak '20

15,18,21,24

DESDE  
SOLO 37€ -TIK  
AURRERA

[abao.org](http://abao.org)



Patrocinador exclusivo de la ópera /  
Operare honen babeslea

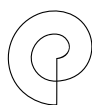
Fundación  
BBVA

ABAO | BILBAO  
OPERA



*Cartier*

SANTOS DE CARTIER COLLECTION



**PERODRI**

JOYEROS

BILBAO - GRAN VÍA, 33 - TEL. 94 416 14 11