



Confluencias entre escena y ópera contemporáneas

**Las colaboraciones entre Kaija
Saariaho y Peter Sellars en el género
operístico de 1998 a 2006**

Andrea Tortosa Baquero

El siguiente artículo se basa en el trabajo de fin de grado Nuevos Caminos para la Escena Musical. Las Colaboraciones entre Kaija Saariaho y Peter Sellars en el Género Operístico de 1998 a 2006, defendido en el Departament d'Art i Musicologia (Grado en Musicología) de la Universitat Autònoma de Barcelona en febrero de 2016.

INTRODUCCIÓN

Adentrarse en el panorama artístico de las últimas décadas no es una cuestión sencilla. Escuelas y artistas han roto con los modelos preestablecidos creándose una aceleración de la dinámica de cambios estéticos, socioculturales y de técnicas musicales. Una de las figuras más distinguidas en el mundo de la composición en la actualidad es la finlandesa Kaija Saariaho (1952), que desde finales de los años noventa decidió adentrarse en el género operístico. Aunque en un principio Saariaho se mostrara reacia a la idea de empezar a trabajar en el mundo de la ópera, llegó un momento en el que necesitó de este género para seguir expresando todo aquello que quería. Amor y muerte, seguramente considerados los temas más utilizados en la tradición operística, le fascinaban, queriendo aproximarse a ellos a través de sus composiciones. Las composiciones operísticas pueden también ser entendidas como una continuación lógica de su crecimiento como compositora debido a que la dimensión visual y el uso de textos literarios como fuente de inspiración han estado siempre presentes en su proceso compositivo. Así pues, la idea de componer una ópera surgió cuando sintió la necesidad de escribir música para una historia que requería permanecer en un mismo tema durante mucho más tiempo.

La decisión de tomar a Peter Sellars (1957) como director escénico en sus obras se debe a que es posiblemente una de las figuras más destacadas en el panorama teatral del momento. Sus creaciones presentan los aspectos más oscuros y críticos de la sociedad en la que vivimos, transportando obras clásicas al aquí y ahora. En el pensamiento de Sellars destaca también un compromiso socio-político muy marcado en todas sus obras. Para él, el teatro tiene que servir como medio para explorar problemas como la guerra, la pobreza y la crisis de los refugiados. Más que de un arte, se trata de un acto social con el que pretende llegar a concienciarnos sobre los temas que más preocupan al ser humano.

Al mismo tiempo, es imposible hablar de Peter Sellars sin tratar su relación con el género operístico. Con más de 100 producciones a su nombre, es probablemente en este campo en el que el director tiene un papel más destacado. Para Sellars la ópera es la única forma capaz de evocar y representar la simultaneidad de eventos, su confusión, yuxtaposición, la tragedia del mundo, etc.

De toda la producción de Saariaho, el comentario se ceñirá a las tres óperas concebidas en el periodo comprendido entre 1998 y 2006, acercándonos a ellas desde la escena aunque aportando también cierta información en la dimensión musical. Se trata de las óperas *L'Amour de Loin* (1998) y *Adriana Mater* (2006), y de la ópera-oratorio *La Passion de Simone* (2006). Aunque al repertorio operístico de Saariaho cabría añadir *Émilie* (2010) y otros proyectos operísticos como *Only the Sound Remains* (2016) a los que nos referimos en la conclusión, decidimos tomar las tres primeras como objetos de estudio al tratarse en todos los casos de colaboraciones con el director norteamericano Peter Sellars y ser, precisamente, el examen de su labor conjunta el objetivo primordial de nuestro ensayo. Las tres óperas presentan temáticas muy diferentes, pero en todas ellas se perciben rasgos característicos como el tratamiento orquestal y vocal o el componente electrónico que tanto destaca en el repertorio de la finlandesa y, por otro lado, la dimensión de crítica social presente en la mayoría de las producciones de Sellars.

ÓPERAS

L'Amour de Loin (2000)

Later I understood that the story concerns me personally. There are these two main characters- the troubadour who wants to express his love through writing music, and the lady who was sent to a foreign continent. I realized that they are like the two parts of myself.¹

Representada por primera vez en el *Salzburger Festspiele* (15 de agosto de 2000) bajo la batuta de Kent Nagano y con la dirección escénica de Peter Sellars, cuenta con libreto del escritor libanés Amin Maalouf. En un principio, Saariaho pensó en cinco personajes aunque finalmente decidió suprimir dos de ellos.

I had music in my mind for the three main characters but I had no idea what I should write for this two supplementary characters. I wanted to go deep into this characters, I wanted to invade with my music the feelings that we have which are next to love and next to events like death.²

El libreto de Maalouf funciona en diferentes niveles: por un lado, aporta el argumento del drama y sus escenas; por otro, introduce los diálogos entre los personajes, sus pensamientos y estados de ánimo.

En *L'Amour de Loin* nos situamos en la baja Edad Media (s. XII) para narrar la historia de amor entre el señor y trovador Jaufré Rudel y Clémence, condesa de Trípoli. El tercer personaje es un peregrino (papel masculino aunque interpretado por una mujer), mediador entre los dos enamorados. Jaufré, cansado de la vida de entretenimientos y amoríos típica de su clase social, conoce la existencia de la condesa gracias a la visita del peregrino a Blaye. El príncipe se enamora de ella y decide componer canciones que tratan de un amor en la distancia inspiradas en la condesa. Cuando el peregrino visita Trípoli canta una de las canciones que el trovador ha compuesto para

¹ Saariaho en Anders Beyer (2000), "Til Death Us Do Part. A Portrait of the Finnish Composer Kaija Saariaho", *Nordic Sounds I*, 19, pp. 8.

² Entrevista con Kaija Saariaho en *L'Amour de Loin*. 2004. DVD. Deutsche Grammophon. DVD-VIDEO NTSC 0440 073 4026 4 GH.

su amada y ésta –en un primer momento reacia– empieza a pensar en él. Jaufré y el peregrino deciden finalmente ir a Trípoli, pero en el viaje el príncipe cae enfermo y muere al llegar a su destino en los brazos de su amada.

Además de los tres personajes, encontramos la presencia de un coro. Podríamos establecer que en algunas de sus intervenciones actúa como un cuarto personaje –aunque no aparezca en escena– que interactúa con los protagonistas; sin embargo en otras lo encontramos como una especie de consciencia o es utilizado para anunciar hechos importantes como la llegada de Jaufré a Blaye, otorgándole de este modo el mismo papel que tenía en las tragedias griegas. Siguiendo en esta dirección, el peregrino tendría el papel de corifeo que guía al coro a lo largo de sus intervenciones aunque presentando la diferenciación de que aquí quienes mantienen un diálogo con el coro son Jaufré y Clémence.

El coro interviene en la primera escena, aunque solo las voces masculinas interactúan con Jaufré en este momento. Podríamos pensar que se trata de una especie de diálogo interior, aunque también cabe la posibilidad de entenderlo como si de otros nobles o amigos del príncipe se tratase. No es hasta la segunda escena del tercer acto que encontramos la segunda intervención del coro. Escuchamos una melodía que nos recuerda las danzas del medievo acompañada por palmas y tambor, entonada esta vez por voces de mujeres. El coro queda dividido entre dos opiniones: una parte anima a Clémence a casarse con algún pretendiente más cercano, la otra le aconseja que siga sus sentimientos pues con amor cercano sufres del mismo modo. El único momento en el que el coro interviene en su totalidad llega en la penúltima escena de la ópera: Clémence no comprende por qué Dios ha dejado morir a su amado y el coro intenta aplacar su rabia pues temen que el Todopoderoso les castigue.

La música nos hace pensar en dos universos opuestos: por una parte el mundo oriental y por la otra la Edad Media en Occidente, sin dejar de lado el lenguaje compositivo de Saariaho, que recurre a la intertextualidad al establecer una de las composiciones de Rudel, *Lanquan li jorn*, como material melódico y modal (Re). Musicalmente, se combina la tradición de la ópera romántica con técnicas espectralistas y el uso de la modalidad medieval.

La ópera se inicia con tres actos en los que se presenta a los tres protagonistas musicalmente. Los personajes principales destacan por tener atribuidos determinados gestos musicales, estructuras armónicas o por una instrumentación concreta. La música adscrita al personaje de Jaufré incluye cuartas y quintas perfectas interpretadas por el arpa en arpegio, siguiendo las fórmulas de entonación típicas –y el ámbito esencial– de sus melodías; en cambio, Clémence se caracteriza por escalas ascendentes y extensos saltos, mientras la melodía es acompañada por el arpa. Las escalas descendientes – interpretadas por turnos por el piccolo y otras tres flautas– anuncian la presencia del peregrino.

La propuesta escénica ideada por Peter Sellars, en concordancia con la música y el texto, es de una economía de recursos notable pero con una efectiva y fuerte impronta visual. Encontramos una idea de simetría muy marcada en el espacio que ocupan los tres personajes: por un lado situamos a Jaufré en su país –ocupando la parte izquierda del escenario– mientras que a Clémence le corresponde la derecha. Los amantes permanecen en sus respectivos lados durante la mayor parte de la producción, alterándose esta posición con el viaje del príncipe hacia Trípoli. En oposición, el peregrino se mueve por toda la escena.

Asimismo, se crea un movimiento vertical gracias a las escaleras de caracol situadas a ambos lados del escenario, en las que los movimientos ocasionados de forma intermitente por la pareja erigen tres niveles según la altura que ocupa el personaje en ellas. Podríamos llegar a entender el movimiento ascendente como símbolo de rabia o como una escapada, como cuando el Peregrino explica a Clémence que un príncipe de Occidente compone canciones pensando en ella y ésta corre para huir de la noticia. Al contrario, el movimiento descendente es generado por la curiosidad, por la voluntad incontrolada de conocer todos los detalles posibles.

En lo referente a la iluminación, a cargo de James F. Ingalls, ambos mundos presentan colores complementarios: los tonos fríos (verdes y azules) caracterizan al continente europeo, mientras que las tierras de Oriente presentan colores cálidos (anaranjados o rojizos). El centro de la escena permanece durante toda la obra sumido en la oscuridad y solo queda iluminado por una barca. En ella se desarrollan algunos de

los momentos más significativos de la trama, procurando escenario a la secuencia del sueño (escena 2 del acto IV).

Con el objetivo de presentar el mar como un espejo, todo el escenario se llena de agua. No es hasta en la escena del sueño cuando hay una primera interacción entre este elemento y Clémence, quien, con un camisón de seda blanco, se le aparece a Jaufré durante la travesía mediante las alucinaciones causadas por la enfermedad. Las exigencias de movimiento de Sellars son visibles en la escena IV del Acto 5, donde una Clémence desesperada canta tumbada en el suelo empapada por el agua, llegando a entenderse este momento como un acto de renuncia al tratarse del momento en que invoca una última plegaria mientras mantiene los brazos en cruz. Mientras tanto, el peregrino observa la escena desde la oscuridad que domina el escenario y marca el final de sus protagonistas –con Jaufré muerto y Clémence desesperada– y de la ópera.

La Passion de Simone (2006)

Descrita por la propia Saariaho como “a musical journey in fifteen stations”³ esta obra está inspirada en el pensamiento de la filósofa francesa Simone Weil (1909-1943). De todos los acontecimientos y decisiones que marcaron su vida podemos destacar la lucha contra el racismo o su vinculación con la causa anarquista y la del bando republicano durante la Guerra Civil en España; al igual que una dimensión más filosófica marcada en sus escritos y la puramente identitaria, en lo referente a la defensa por la igualdad de género. Aunque todos estos factores son claves en la popularidad de Weil en la actualidad, posiblemente sea la huelga de hambre en contra del trato recibido por sus compatriotas en manos de los Nazis en la Francia ocupada que empezó en 1943 y que la llevó a la muerte por lo que se la recuerde más.

La idea de basar una nueva obra en este personaje tan significativo surgió cuando Saariaho y Sellars descubrieron que ambos admiraban a Weil aunque, como bien explica la compositora en su web, les interesaran diferentes aspectos de su obra y pensamiento.

³ SAARIAHO, Kaija (2013). *La Passion de Simone*. Gran Bretaña, Chester Music Ltd, CH80817.

Para Sellars, Simone Weil es un ejemplo de feminismo del mismo modo que un modelo a seguir en el siglo XXI.

Whereas I have always been fascinated by Simone's striving for abstract (mathematical) and spiritual-intellectual goals, Peter is interested in her social awareness and her political activities. Amin brought out the gaping discrepancy between her philosophy and her life, showing the fate of a frail human being amongst great ideas.

El libreto aborda la reflexión sobre la existencia humana, centrándose en el sufrimiento de Weil. Fue su experiencia con el dolor físico –sufría de migrañas desde los 20 años– lo que la ayudó en su comprensión de la contingencia humana, del carácter perecedero de todas las cualidades tanto físicas como mentales que hacen a una persona ser quien es. Tanto el texto como la representación operan en tres niveles: en el primero, citas habladas de Weil son reproducidas desde el ordenador; en el siguiente nivel encontramos a la soprano, quien canta sobre la vida de la filósofa; y en el tercer y último, el coro comenta su vida y decisiones.

Por lo que a elementos más centrados en establecer un análisis musical se refiere, podemos establecer que sólo la forma exterior de *La Passion de Simone* y las dimensiones sagradas del sufrimiento de Weil son relacionables con la tradición del oratorio; puesto que musicalmente esta obra sigue el camino abierto por las otras dos óperas de la compositora: es sensible y lírica como *L'Amour de Loin*, pero también trágica y oscura como *Adriana Mater*.

Como muchas de las composiciones de Saariaho, el sonido se presenta y se transforma tanto gradualmente –casi de un modo imperceptible– como con una súbita explosividad, fuerza y precisión, como si de una liberación de energía se tratase. Es en estos momentos de liberación en los que realmente se externaliza el significado interno de la obra, donde se determina su forma. En la partitura son visibles algunos momentos marcados por una mayor energía rítmica como la presencia de un ostinato en la sección de percusión, recurso que alude al sonido de un martilleo (Cinquième Station, cc. 391-447), utilizado en el momento en que la soprano describe el mes que Weil pasó

trabajando de incógnito en una fábrica para entender mejor la situación de los trabajadores.

Compuesta en un primer formato para soprano solista, coro, orquesta y electrónica, fue presentada en 2013 en su reducción para orquesta de cámara, solista y cuatro voces (SATB). Aunque en ambas producciones Sellars vuelva a ayudarse de una puesta en escena muy sencilla –mucho más que la utilizada en *L'Amour de Loin*– las trataremos por separado, puesto que presentan diferentes escenografías.

En la primera de las producciones (26 de noviembre 2006, en el Jugendstiltheater de Vienna), la escenografía se compone de un escritorio de madera, una silla, una puerta y un par de libros como únicos objetos visibles en el escenario. Descalzos y con ropa muy oscura se presentan dos personajes: la soprano, con un vestido gris muy simple, y un bailarín vestido como un prisionero. Este desdoblamiento actor-bailarín recuerda a los experimentos de la coreógrafa Pina Bausch y su comprensión del cuerpo como un inagotable territorio de exploración y de creación. Una de las peculiaridades en esta producción es el lugar que ocupa la orquesta, que deja de estar situada en el foso para desplazarse al escenario y compartir el espacio con los personajes. Asimismo, el coro queda desplazado fuera de la escena, ocupando los palcos posteriores.

Por el contrario, en la reducción para orquesta de cámara y cuatro voces (SATB) los objetos mencionados anteriormente son inexistentes. En lo referente a la escena, el único objeto presente es un rectángulo blanco de grandes dimensiones –en nuestra opinión se trata de una abstracción de la puerta– del que emanan luces fluorescentes que van cambiando de color a lo largo de la representación. La soprano solista se desplaza por toda la escena con la única compañía de un libro. Descalza y con un vestido negro sigue la misma línea estética que en la producción para un conjunto mayor. Los otros participantes ocupan el lateral y la parte trasera del escenario, colocándose la orquesta a un lado y las cuatro voces que sustituyen al coro detrás de la escena, siendo visibles solo de mitad cuerpo para arriba.

La figura de Weil queda perfectamente presente tanto musical como escénicamente. Para el director, Saariaho logra “dibujar” en esta obra una pintura de

gran vitalidad del sonido de Weil⁴. “Kaija takes you into a factory, just with the breath of the chorus and this percussion [...]. So you hear the percussion, all these metallic sounds, and you hear the breath of the chorus, and you understand that these are not machines — this breath of exhaustion is actually human beings. And it's human beings turned into machines. And it's a stunning moment of a kind of musical clarity”⁵.

Adriana Mater (2006)

La tercera y última de las óperas que abordaremos en el artículo reúne de nuevo a Saariaho, Amin Maalouf y Peter Sellars. En el libreto se examinan las crueldades provocadas por la guerra, y sus consecuencias y repercusiones en las vidas de los habitantes de una aldea. El lugar en el que se desarrollan los hechos es indeterminado aunque en nuestra opinión podría tratarse de la guerra de Bosnia de 1990 o del conflicto palestino-israelí. Igualmente, el tiempo tampoco se especifica en lo que al periodo o época se refiere, pero sí queda establecido que los eventos se distribuyen y desarrollan en tres momentos: antes de la guerra, durante y diecisiete años después.

La música de *Adriana Mater* es más oscura, dramática y dura, con el objetivo de tratar un tema más violento que el de las otras dos óperas anteriores. “The orchestration is more impatient, more dramatic than in my earlier works. It’s a single dark colour, with two pianos to provide the necessary sharp attack and definition”⁶. Agitados sonidos y el uso de un continuum dominan la textura musical, dramatizada por motivos rítmicos; la música crea la guerra y sigue la tragedia de sus víctimas. El coro forma parte de la orquesta (no es necesaria su presencia en escena) y se le otorga un papel de comentarista: grita y susurra –rara vez canta en el modo tradicional– es de nuevo una especie de voz interna de los personajes. La electrónica (sonido procesado,

⁴ Sellars se refiere aquí a un “sonido de alma moribunda” que habría encontrado Weil durante su trabajo en la fábrica Renault.

⁵ LUNDEN, Jeff (2008). “Simone Weil Brought To Life In New Oratorio”. NPR Music.

⁶ SAARIAHO en *The Full Score* (2005).

reverberación y amplificación) se disuelve en el conjunto pero siempre manteniendo su presencia como elemento individual.

Cada personaje tiene un material sonoro determinado: Adriana se caracteriza por la sección más grave de las cuerdas y por un sonido suave, en oposición, Tsargo es ensombrecido por el fagot. La conexión entre madre e hijo se define por “the heart motif” –una simultaneidad de tiempos rápidos y lentos ya escuchada en *Du Cristal* (1989-90)– que aparece por primera vez cuando Adriana está embarazada y cada vez que madre e hijo se encuentran (las pulsaciones simultáneas simbolizan su relación)⁷.

El registro otorgado a cada personaje es igualmente significativo. Adriana y Yonas cantan en registros centrales, mientras que Refka y Tsargo lo hacen en las zonas más extremas de la tesitura. Esta decisión de que madre e hijo dispongan de registros cercanos y el haber otorgado a la protagonista una tesitura de mezzo-soprano y no de soprano, al igual que el uso del “heart motif”, ayuda a establecer ese vínculo especial entre ambos. Las partes solistas siguen una textura monosilábica con falta de ornamentos. Solo en las escenas de sueños se incluyen líneas vocales melismáticas al igual que el uso de sonidos electrónicos procesados.

Para esta producción Sellars decide situarnos en una ciudad de Oriente Medio. Para ello, se crearon dos modelos: uno para el primer acto que representa el escenario antes del conflicto bélico; otro de la misma ciudad pero esta vez devastada por la guerra para el segundo acto. Asimismo, pensó de nuevo en James F. Ingalls para encargarle la iluminación, explicando que, aunque se vayan ofreciendo escenas de sueños a lo largo de toda la producción, en realidad toda la ópera es como un único sueño. Este efecto llega a conseguirse gracias a las tonalidades y a los efectos de las luces a lo largo que se van sucediendo las escenas, en las que observamos como la luz proviene no solo del exterior sino de los propios edificios, que cuentan con focos internos para dar una mayor profundidad y distorsión. Este uso de la iluminación nos transporta a un sueño, logrando que el espectador llegue a formar parte de él.

⁷ Saariaho en Liisamaija Hautsalo “The Suffering of Young Adriana”, *Finnish Music Quarterly I* (2006), 38.

La dirección de Sellars en la Ópera Bastille (3 de abril de 2006) añade una dimensión de esperanza en la escena final, donde Yonas y Adriana dan muestras de empatía por el ciego Tsargo. Según la interpretación del director, la ópera muestra cómo un ciclo marcado por la crueldad, la violencia y el odio puede detenerse con el perdón.

EPÍLOGO

Para concluir, nos gustaría señalar que las óperas nombradas anteriormente no han sido exclusivamente producidas por Peter Sellars, sino que cada vez son más los directores escénicos que deciden apostar por las óperas de Saariaho. Un ejemplo de estas nuevas propuestas escénicas es la producción de Robert Lepage y Michael Curry de *L'Amour de Loin* en el Festival d'opéra de Québec (30 de Julio de 2015), en la que historia y música quedan escenificadas en un paisaje marítimo.

Del mismo modo y aunque nuestro artículo se centre en las producciones realizadas entre 1998 y 2006, las colaboraciones Saariaho-Sellars no acabaron en dicho año sino que el pasado 22 de febrero se estrenó en la Dutch National Opera de Ámsterdam *Only the Sound Remains*. En ella Sellars establece la música de Saariaho entre juegos fantasmagóricos de luces y sombras, acercando el elemento escénico al espectralismo compositivo de Saariaho.

Todas las obras tratadas a lo largo del artículo presentan un aparato escénico que consigue un gran impacto en el auditorio. Las producciones de Sellars para las óperas de Saariaho desprenden un mensaje de crítica social y necesidad de cambio, características en los trabajos del director, quien en buena parte de sus producciones más recientes se ha ocupado de tratar cuestiones como la migración, el exilio o la identidad. Con el fin de ilustrar este tema, seleccionaremos *Adriana Mater*, en la que encontramos referentes a éstas y donde a pesar de tener un argumento tan duro, Sellars es capaz de crear flashes positivos en algunos momentos de la trama. Con ello el director pretende hacer pensar al espectador cómo sería su vida si viviera en esas condiciones,

cómo es posible criar a tus hijos en un ambiente de desolación como el provocado por una guerra.

En las óperas de Saariaho se abordan temas tan diversos como una historia de amor en la distancia, la dificultad de criar a un hijo en un contexto bélico o el papel de Simone Weil como referente de lucha por la igualdad y la humanidad. Puesto que los temas que se tratan presentan un trasfondo social, no es de extrañar que de las colaboraciones entre compositora y director se consigan unos resultados tan personales como los obtenidos en todas las óperas en las que han trabajado juntos. Por nuestra parte, esperamos que las colaboraciones entre ambos no finalicen aquí y que podamos seguir disfrutando de ellas en un futuro.

BIBLIOGRAFÍA

BEYER, Anders (2000). "Til Death Us Do Part. A Portrait of the Finnish Composer Kaija Saariaho", *Nordic Sounds I*, 19, pp. 3-9.

DELGADO, Maria M. (2010). *Contemporary European Theatre Directors*, New York, Routledge, pp. 377-393.

_____ (1999). "Making Theatre, Making a Society: an Introduction to the Work of Peter Sellars", en *New Theatre Quarterly*, 15 (3), pp. 204-217.

HAUTSALO, Liisamaija "The Suffering of Young Adriana", *Finnish Music Quarterly I* (2006), 38.

MOISALA, Pirkko (2009). *Kaija Saariaho*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, The Women Composer Series.

SAARIAHO, Kaija (1999). *L'Amour de Loin*. Gran Bretaña, Chester Music Ltd, CH61750-01.

[http://issuu.com/scoresondemand/docs/lamour_de_loin_engfr_vs_11937].

Última visita: 29 de Abril de 2016.

_____ (2005). *Adriana Mater*. Gran Bretaña, Chester Music Ltd, [Acto I en:

http://issuu.com/scoresondemand/docs/adriana_mater_acti_fs_14461] [Acto II

en: http://issuu.com/scoresondemand/docs/adriana_mater_actii_vs_14461].

Última visita: 29 de Abril de 2016.

_____ (2013). *La Passion de Simone*. Gran Bretaña, Chester Music Ltd, CH80817.

[http://issuu.com/scoresondemand/docs/passion_de_simone_chamber_48720

]. Última visita: 29 de Abril de 2016.

Referencias audiovisuales y sonoras

SAARIAHO, Kaija (2004) *L'Amour de Loin*. DVD. Deutsche Grammophon. DVD-VIDEO NTSC

0440 073 4026 4 GH.

_____ (2009). *L'Amour de Loin*. CD. [Daniel Belcher, Ekaterina Lezhina, Marie-Ange Todorovitch; Rundfunkchor Berlin; Deutsches Symphonie-Orchester Berlin; Kent Nagano, director]. Alemania: Harmonia Mundi.

_____ (2013). *La Passion de Simone*. CD [Dawn Upsala, soprano; Tapiola Chamber Choir; Finnish Radio Symphony Orchestra; Esa-Pekka Salonen, director]. Helsinki: Ondine OY.

Youtube (2013). "The birth of Adriana Mater".

[<https://www.youtube.com/watch?v=dJHAnRUZens&list=PL5BkarDf1ZZIGmz1FverNeynJ5ox4ifjH>]. Última visita: 29 de Abril de 2016.

Youtube (2014). "Kaija Saariaho: La Passion de Simone (2006)".

[<https://www.youtube.com/watch?v=gsdTvcFhNOW>]. Última visita: 29 de Abril de 2016.

Webgrafia.

GRAHAM, Stephen (2009). "Interview: Kaija Saariaho on ENO's new production of her opera *L'Amour de Loin*".

[<http://www.musicalcriticism.com/interviews/saariaho-0609.shtml>]. Última visita: 29 de Abril de 2016.

LUNDEN, Jeff (2008). "Simone Weil Brought To Life In New Oratorio". NPR Music.

[<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=93419783>]. Última visita: 29 de Abril de 2016.

SEALEY, Mark (2013). "Saariaho - *La Passion de Simone*".

[<http://www.classical.net/music/recs/reviews/o/ond01217a.php>]. Última visita: 29 de Abril de 2016.



ANDREA TORTOSA BAQUERO (Castellón de la Plana, 1993) es graduada universitaria en Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona donde termina sus estudios con el trabajo de fin de grado “Nuevos Caminos Para la Escena Musical: la Colaboración entre Kaija Saariaho y Peter Sellars en el Género Operístico de 1998 a 2006” bajo la supervisión del Prf. Dr. Germán Gan Quesada. En 2013 recibe una beca para realizar una estancia de un año en el

Musikwissenschaftliches Institut de la Universität Zürich (UZH) con profesores como el Dr. Hans-Joachim Hinrichsen o la Dra. phil. Inga Mai Groote. Realiza unas prácticas en la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana cubriendo tareas de registro, archivo de partituras y asistente musical. Asimismo forma parte del proyecto “Una nit amb Mozart” como asistente de dirección escénica con Marc Rosich y Esteve Nabona que tuvo lugar en el teatro *Atlàntida* de Vic en marzo de 2016. También ha sido miembro de diferentes orquestas, entre ellas la Joven Orquesta Sinfónica de Castellón (JOSC) o la orquesta de cámara Camerata 94. En la actualidad reside en Berlín, donde sigue con su formación y desea realizar sus estudios de master.