

# Música y Paisaje

CICLO DE CONCIERTOS TEMÁTICOS

SANTANDER 2012



FUNDACIÓN  
BOTÍN









ARTHUR HUGUÈS. *La fisura en el laúd.*

CASPAR DAVID FRIEDRICH. *Paisaje de invierno con iglesia.* (En cubierta)

La Fundación Botín, creada en 1964, es una institución con finalidades asistenciales, educativas, culturales y científicas.

En el campo de la música tiene planteadas las siguientes estrategias de intervención

#### **Formación**

- Convocatoria de becas para Estudios Superiores y Perfeccionamiento

#### **Divulgación**

- Ciclo de Conciertos Temáticos
- Ciclo de Conciertos de Otoño
- Ciclo de Jóvenes Intérpretes

#### **Apoyo a la creación**

- Concurso Internacional de Composición de Música de Cámara Arturo Dúo Vital
- Concurso Internacional de Composición Pianística Manuel Valcárcel
- Centro de Documentación e Investigación Musical de Cantabria

#### **Edita**

Fundación Botín

#### **Diseño gráfico**

Tres dg | F. Riancho

#### **Imprime**

Gráficas Calima

#### **Depósito legal**

SA- -2012

© Fundación Botín  
Autores

# Música y Paisaje

**CICLO DE CONCIERTOS TEMÁTICOS**

SANTANDER 2012

NOTAS AL PROGRAMA:  
JAIME SILES



# Contenido

- 9 **Presentación**  
FUNDACIÓN BOTÍN
- 14 **Jaime Siles | Biografía**
- 15 **Historia y sentido del paisaje**  
JAIME SILES
- 33 **PROGRAMAS Y TEXTOS**
- 34 **El paisaje armónico**  
I FILARMONICI DI ROMA  
16 de enero
- 36 **Un viaje de invierno**  
SEBASTIAN NOACK, *barítono*  
MANUEL LANGE, *piano*  
30 de enero
- 37 **Un paisaje de fantasía**  
MARINA RODRÍGUEZ CUSÍ, *mezzosoprano*  
MARISA BLANES, *piano*  
27 de febrero
- 39 **Naturaleza muerta**  
PERKU-VA. PERCUSSION ENSEMBLE  
12 de marzo
- 40 **Paisajes del alma**  
TRÍO ARGENTA  
19 de marzo
- 41 **Naturaleza viva**  
JUAN CARLOS GARVAYO, *piano*  
ÁLVARO OCTAVIO, *flauta*  
26 de marzo

- 42 **Paisaje tímbrico**  
QUINTETO DE VIENTO DE WEIMAR  
16 de abril
- 43 **Reflejos**  
KOTARO FUKUMA, *piano*  
30 de abril
- 44 **Paisajes sonoros**  
LAFAYETTE STRING QUARTET  
14 de mayo
- 45 **Idílicas y bucólicas**  
CRISTINA GATÓN, *flauta*  
ROCÍO GÓMEZ, *viola*  
DANIELA IOLKICHEVA  
21 de mayo
- 71 **CURRICULA**
- 73 I FILARMONICI DI ROMA
- 74 SEBASTIAN NOACK, *barítono*
- 75 MANUEL LANGE, *piano*
- 76 TRÍO ARGENTA
- 77 MARINA RODRÍGUEZ CUSÍ, *mezzosoprano*
- 78 MARISA BLANES, *piano*
- 79 PERKU-VA. PERCUSSION ENSEMBLE
- 81 MIQUEL BERNAT
- 81 JUAN CARLOS GARVAYO, *piano*
- 83 ÁLVARO OCTAVIO, *flauta*
- 84 QUINTETO DE VIENTO DE WEIMAR
- 86 KOTARO FUKUMA, *piano*
- 87 LAFAYETTE STRING QUARTET
- 89 CRISTINA GATÓN, *flauta*
- 90 ROCÍO GÓMEZ, *viola*
- 91 DANIELA IOLKICHEVA, *arpa*



# Presentación

*La tarde equivocada  
se vistió de frío.  
Detrás de los cristales  
turbios, todos los niños,  
ven convertirse en pájaros  
un árbol amarillo.  
La tarde está tendida  
a lo largo del río.  
Y un rubor de manzana  
tiembla en los tejadillos.*

FEDERICO GARCÍA LORCA. *Paisaje*

La Fundación Botín, en el marco de sus conciertos temáticos, propone la sugerente relación entre la música y el paisaje. Un nuevo ciclo musical para comprender lo que está dentro y fuera de nuestra imaginación. Paisajes vividos, paisajes sentidos, paisajes pintados, paisajes sonoros, paisajes oníricos que estimulan nuestra fantasía.

El ciclo se desarrolla a lo largo del primer semestre del año 2012 y cada concierto contempla dimensiones paisajísticas diversas, desde el paisaje armónico de las cuatro estaciones de Vivaldi con las que se inicia, hasta los paisajes idílicos y bucólicos con los que se culmina, tras una experiencia sorprendente en torno a los paisajes del alma, el viaje de invierno schubertiano, la naturaleza viva de los pájaros de Messiaen y la naturaleza muerta del Persephassa de Xenakis, la visión sonora de los reflejos y los juegos del agua, el paisaje sonoro, el paisaje tímbrico y la deliciosa leyenda de “Mignon” contada por Goethe y cantada por doce compositores diferentes.

Un nuevo ciclo musical para seguir enriqueciendo la vida cultural de Santander y de Cantabria desde la sala de la calle Pedruca, donde se ofrecerán los conciertos públicos de los lunes, las sesiones educativas para nuestros escolares en sesión matinal y los conciertos en familia de los domingos por la mañana.

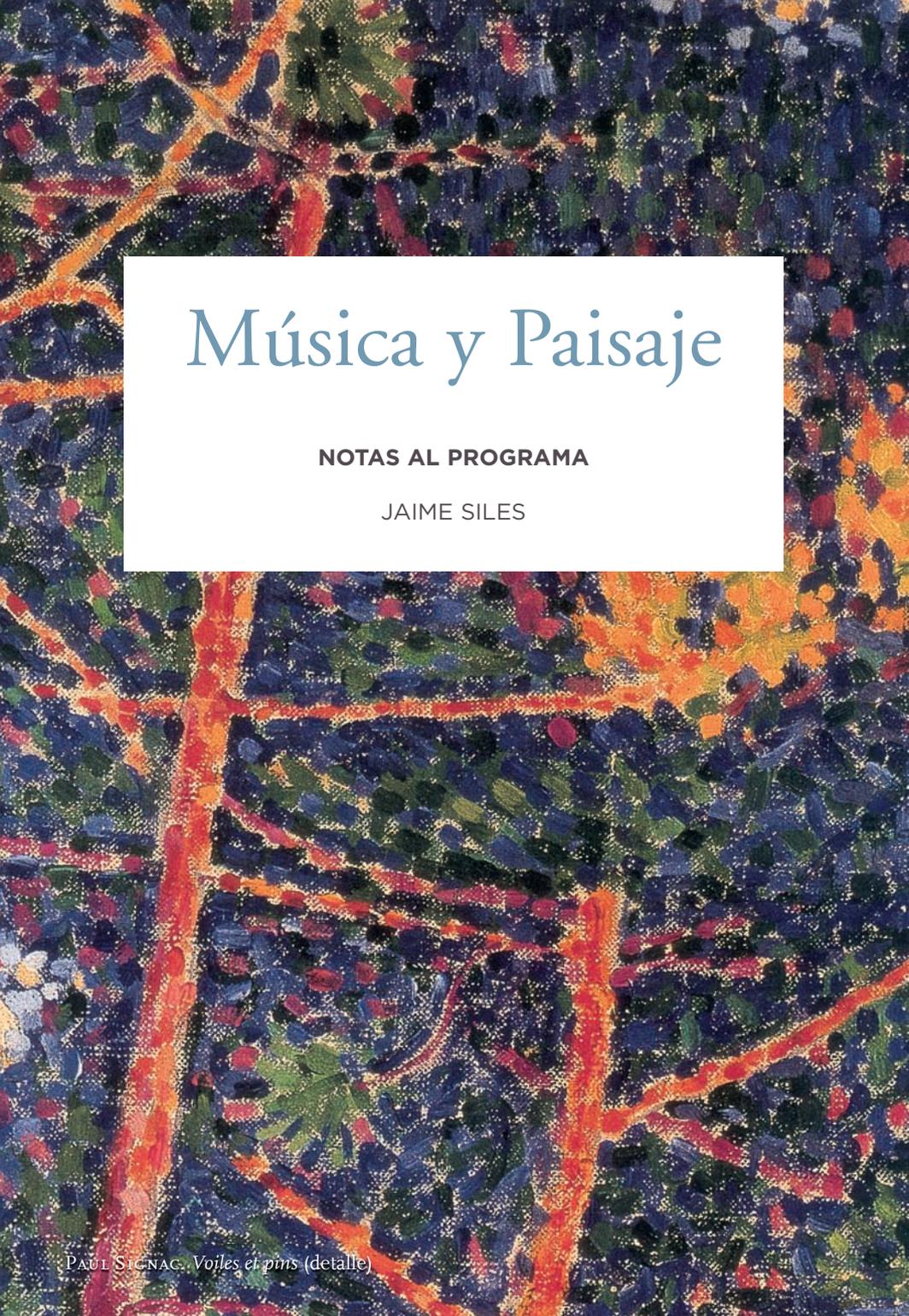
FUNDACIÓN BOTÍN



CASPAR DAVID FRIEDRICH. *Abadía en el encinar*







# Música y Paisaje

**NOTAS AL PROGRAMA**

JAIME SILES

## JAIME SILES

Jaime Siles (Valencia, 1951). Doctor en Filología Clásica por la Universidad de Salamanca. Becado por la Fundación Juan March, amplió estudios en la Universidad de Tübingen bajo la dirección de Antonio Tovar. Posteriormente trabajó como investigador contratado en el Departamento de Lingüística de la Universidad de Colonia, donde colaboró con Jürgen Untermann en la redacción de los *Monumenta Linguarum Hispanicarum*. De 1976 a 1980 fue profesor de Filología Latina en la Universidad de Salamanca; de 1980 a 1982, por oposición, en la de Alcalá de Henares. En 1983 obtuvo la cátedra de Filología Latina de la Universidad de La Laguna (Tenerife). Ese mismo año fue nombrado Director del Instituto Español de Cultura en Viena y Agregado Cultural en la Embajada de España en Austria, donde cesó —a petición propia— en noviembre de 1990. Catedrático Honorario de la Universidad de Viena (1984-1986); *Gastprofessor* de la Universidad de Graz (1985); *Gastprofessor* de la Universidad de Salzburg (1986); *Visiting Professor* de la Universidad de Madison-Wisconsin (1989); Profesor Visitante de la Universidad de Bérgamo (1990); Profesor de la Universidad de Berna (1990 y 1991); *Ordentlicher Professor* de la Universidad de St. Gallen (1989-2002) de cuya Facultad de Ciencias de la Cultura ha sido decano (1997-1998); Profesor Visitante de la de Turín (1996); Profesor Visitante de la Universidad de Ginebra (2000-1). Actualmente es Catedrático de Filología Latina en la Universidad de Valencia y Presidente de la Sociedad Española de Estudios Clásicos. Ha sido secretario de redacción de la *Revista de Occidente*, director del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Valencia y Asesor de Cultura en la Representación Permanente de España ante la Oficina de la Organización de las Naciones Unidas. En 1973 obtuvo el *Premio Ocnos*; en 1983, el *Premio de la Crítica* de País Valenciano y el Premio de la Crítica Nacional; en 1989, el *Premio Internacional Loewe de Poesía*; y, en 1998, el I *Premio Internacional Generación del 27*. En el año 2003 fue distinguido con el Premio Teresa de Ávila concedido al conjunto de su obra y, en 2004, con el Premio de las Letras Valencianas. Ha recibido también el *Premio “José María Pemán”* de Periodismo, el *Premio Nacional de Poesía José Hierro* 2008, el *Premio Internacional de Poesía Ciudad de Torrevieja* también en 2008 y el *Premio Tiflos* en 2009. Desde 1991 a 1998 ha sido crítico literario del periódico ABC y, desde 1993 hasta 1997, crítico teatral en la revista *Blanco y Negro*; luego lo fue en *La Razón* y en *El Cultural* de *El Mundo* y actualmente lo es de ABC. Premio Extraordinario de Bachillerato (1967), Premio Extraordinario de Licenciatura (1973) y Premio Extraordinario de Doctorado (1976), ha sido distinguido con la Encomienda de la Orden del Mérito Civil (R. D. de 23 de junio de 1990), la Gran Cruz de Honor por servicios prestados a la República de Austria (1991) y con la Medalla de Plata de la Emigración (2003). Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y Académico Correspondiente de la Real Academia de la Historia.

# Historia y sentido del paisaje

JAIME SILES

*Universidad de Valencia*

Todo paisaje, incluso el visual, es inventado: no hay, pues, paisaje en sí sino distintas representaciones del mismo, de las que la plástica no es la única sino sólo una más. El paisaje acústico existe también como existen el arquitectónico, el artístico, el mental, el teatral o el lírico, y todos ellos participan de un rasgo común: todos ellos remiten a –o parten de– un soporte aparentemente *natural*, que nunca deja de ser también inventado. La confusión entre naturaleza e invención es un brillante resultado de la mimesis que nos hace creer que existe un correlato entre lo real y lo representado, entre el ser y su representación, entre sonido y alfabeto. Pero no es así: esa correspondencia es un constructo que funciona sólo dentro de la cultura y que funciona sólo como ficción. Esa supuesta correspondencia entre la representación y lo representado constituye la base y fundamentación del arte, que no es otra cosa que un generador de ilusión. Para Anne Cauquelin! “la noción de paisaje y su realidad percibida son una invención, un objeto cultural, cuya función es reasegurar los cuadros de percepción del tiempo y del espacio”. Y ese objeto cultural –añade– es relativamente nuevo y reciente, ya que, según esta estudiosa, en la antigua Grecia no hay “ni palabra ni cosa que se parezca ni de cerca ni de lejos a lo que nosotros entendemos por *paisaje*”. Lo que no deja de ser una exageración, pues existe en griego un término, *topia*, que pertenece al léxico de las Bellas Artes y que alude a “la representación artística de un lugar”:<sup>2</sup> de él deriva el término latino *topiarius*, que tenía dos acepciones: por un lado, designaba a una persona experta en cortar la vegetación dándole formas en las que el arte se mezclaba con la naturaleza; y, por otro, se empleaba para referirse a los pintores de repre-

sentaciones imaginarias –ya fuesen reales o mitológicas– hechas sobre un muro y que contenían vistas del campo o escenas de jardín. Para Anne Cauquelin el paisaje habría sido “pensado y construido como equivalente de la naturaleza a lo largo de una reflexión sobre el estatuto de lo *analogon* y a lo largo de una práctica pictural que poco a poco ha ido informando nuestras categorías cognoscitivas y por lo tanto nuestras percepciones espaciales”. De modo que “la naturaleza sólo podía ser percibida a través de su cuadro”. Lo que hacía que la perspectiva, aun siendo artificial, se convirtiera “en un dato de la naturaleza, y que los paisajes en su diversidad dieran la impresión de ser una justa y poética representación del mundo”. De ahí la creencia común en una “*naturalidad* del paisaje, aunque éste no sea *natural*”, o lo sea “al precio de un artificio permanente”: el de su *mise en vue* y el de su *mise en scène*. La función asignada al paisaje es, pues, contribuir a dar “una percepción común”: una “unidad de visión” que adapte sus formas y medidas a nuestras percepciones. En esto coincide con el jardín, que también es producto de un artificio laborioso y fruto de una *creación continuada*<sup>3</sup> en la que –como en el caso de los artistas del actual *land art*<sup>4</sup>– la visión del conjunto ordena –mediante los procedimientos de focalización, dispersión y concentración– las categorías de espacio y de tiempo. La artificialidad de los paisajes clásicos era consecuencia de aquello mismo en lo que su técnica se fundamentaba: la resolución del problema de las dos dimensiones según la perspectiva del Renacimiento. Augustin Berque<sup>5</sup> ha demostrado que “el paisaje pintado es la concretización del lazo entre los diferentes elementos y valores de una cultura”, y que lo que aporta es aquello mismo que propone: “un orden para la percepción del mundo”. El paisaje, al estar sometido a las convenciones pictóricas y literarias, dependía también de “un estado de cultura”<sup>6</sup> y traducía “un conjunto de valores ordenados en una visión”: proyectaba así “un gusto fabricado” y, por lo tanto, implicaba también “una norma”<sup>7</sup> en la medida en que toda forma simbólica en que una realidad se nos presenta, es producto, a su vez, “de formas simbólicas establecidas más antiguamente” que, “plegadas en el interior de la imagen propuesta, siguen sosteniendo su estructura”<sup>8</sup> y por lo tanto manteniendo también su validez. De modo que, más que darnos una visión o idea nueva de nosotros o de las cosas, no hacen sino reproducir “esquemas mentales y proyecciones anteriores” de nosotros mismos o de ellas. Ninguna mirada –y

la artística menos que ninguna— es inocente: obedece a un proyecto de construcción<sup>9</sup> de lo visible y a una intencionalidad cultural muy determinada que nos hace ver no “una exterioridad sino nuestros propios talleres intelectuales”, pues sólo somos capaces de admirar nuestro propio modo de ver, que reafirmamos en nuestra visión, como en el mito fundacional de su ciudad los antiguos griegos actualizaban y renovaban la cohesión política y social de sus ciudadanos. El espacio implica —como sugiere Kaufmann—<sup>10</sup> una experiencia emocional que el sujeto traduce en formas y en lenguaje: como el tiempo.<sup>11</sup> Y la representación de ambas categorías determina nuestra visión de lo visible y nuestra idea y vivencia de la realidad. El paisaje —que participa de ambas— está —como espacio y como tiempo— sujeto a una doble condición: a la de la naturaleza —que, en su caso, es siempre artificial porque depende de la cultura— y a la cultura, que, aun dependiendo de la naturaleza, está determinada por la historia.<sup>12</sup> Naturaleza e historia se articulan aquí haciendo que el paisaje que vemos no sea nunca el que creemos ver sino *otro*, en el que —por decirlo con palabras de Corboz— el territorio es un palimpsesto,<sup>13</sup> del mismo modo que el mapa es una peregrinación interior:<sup>14</sup> el lugar es así *quoddam receptaculum* —como Tomás de Aquino, en su comentario a la *Física* de Aristóteles, define el término *locus*— en el que se acumula un conjunto de signos que a su vez se organizan en un signo único y complejo con una coherencia similar a la de un texto.<sup>15</sup> Y no sólo eso: incluso se habla<sup>16</sup> del “poder prodigioso del lugar”. Lo que se refleja en la relación entre los héroes, el lugar en que son concebidos o mueren, y sus nombres: *nomina, numina*. Así, en la *Ilíada* II, vv. 459-468, en el episodio que describe el momento anterior a la batalla, se compara los guerreros a la hojas y flores de la primavera, y el segundo guerrero que muere en la *Ilíada* (IV, 473-490) —Simoisios, hijo de Anthemion— representa “la primavera florida”: su nombre remite al del río Simois en cuya orilla fue concebido, y el nombre de su padre, Anthemion, alude al paradigma de las flores y al adjetivo que describe las llanuras de primavera: con ello se indica que, cuando un héroe joven cae, es “como un árbol abatido”, y la guerra evoca la idea de una pradera florida convertida en llanura árida. La llanura de Troya es descrita allí como “un jardín de muerte”, y la imagen del guerrero que muere, vista como una planta arrancada de cuajo, dando a entender así que la muerte del joven guerrero es como una primavera perdida.<sup>17</sup>

En ello se apoya Aristóteles para en su *Poética* (III, 10, 1411a 1-4 y I, 7, 1365a 31-33) afirmar que de los cuatro tipos de metáfora los más eficientes son los que se basan en la analogía.<sup>18</sup> Una expresión similar –“su año no tendrá primavera”– utiliza Herodoto (VII, 162) para decir que a Gelón, tirano de Siracusa, le faltarán tropas. Y, en la *Iliada* XXII, versos 147-156, la muerte de Héctor tiene lugar junto a dos fuentes<sup>19</sup> porque la guerra viene a enturbiar un paisaje que evoca el recuerdo de la paz: los sitios donde las mujeres lavaban la ropa. La imagen de la pradera florida –que alude a la renovación de los ciclos de la naturaleza– se asocia en la poesía homérica a –y con– la idea de la muerte: Perséfone tiene “cara de flor” cuando es raptada; la pradera es el lugar en que Eros y Thanatos se encuentran; y en la *Odissea* XXIV, 3 las almas, al llegar al Hades, se detienen en una pradera de Asfodelos. La pradera se relaciona, pues, con el mundo de los muertos. En *Odissea* XII, versos 41-46, las Sirenas aparecen sentadas “en una pradera florida” mientras, a su lado, el río está lleno de huesos y cuerpos que se pudren, porque se trata de una pradera rodeada de un campo de muerte:<sup>20</sup> el agua –como líquido– sirve de enlace con las profundidades de la tierra y desempeña la misma función que la raíz en lo relativo a lo sólido y comunica lo ctónico con la superficie. En *Odissea* V, versos 157-158, Calipso –de acuerdo con la etimología de su nombre– intenta esconder y ocultar a Ulises arrancándole el recuerdo de los hombres. Por eso él mira “el mar sin cosechas”: un motivo que tendrá amplia repercusión en la pintura antigua y que llega –como el episodio de las Sirenas citado antes– hasta Arnold Böcklin, que lo recrea en su “*Odysseus und Kalypso*” (1892).<sup>21</sup> En la epopeya escandinava antigua el nombre del héroe es menos importante que el del lugar del que procede. Y, en el Medievo, el nombre supone *reencuentro*. Por eso ha de ser sintéticamente fijado mediante un topónimo que confiera unidad a lo que, sin él, quedaría disperso. Nombrar un lugar –dice Zumthor–<sup>22</sup> equivale a tomar posesión del mismo. De ahí el silencio de los druidas. El espacio no existe, pues, en sí sino por –y a través de– las formas que en el mismo se despliegan. En cambio, desde el *De anima* de Aristóteles la imagen es “materia y forma a la vez”. De modo que la imagen no es lo que acaso representa sino “una cosa en sí”.<sup>23</sup> De ahí ese lenguaje de la imagen, ese lenguaje iconográfico que la teatraliza, adelantando ya realizaciones postrentinas, propias del Barroco, que afirman su creencia en lo visual más que en lo concep-

tual, y que obligan al espectador a pensar que el paisaje es anterior a su cultura, aunque lo que vemos no es el paisaje sino un símbolo cultural de él. Y esto es lo que hace su hermenéutica tan difícil: porque –como advierte Jacqueline de Romilly a propósito de los jardines de la *Odisea*–<sup>24</sup> el poema homérico piensa el jardín más que describe lugares reales: por tanto, los *imagina*. Y lo que el poema homérico relata es cómo los griegos *imaginaban* el jardín: no cómo lo veían. Y lo mismo –o casi lo mismo– podría decirse de su idea y concepto del paisaje, que, como el jardín, es también un sitio ambiguo. Por eso se tiende a interpretarlo como un lugar de paso entre dos mundos, y el agua en él, como una *lustratio*: un rito de purificación, ya que la muerte de Héctor –el acto más impuro de toda la *Ilíada*– tiene lugar cerca de los lavaderos, y también Ulises, antes de regresar al mundo de los hombres, pasa por el país de los feacios, cuyo jardín ignora las estaciones y está fuera del orden cíclico, que es el que Ulises –que no quiere ser un dios sino un mortal– añora. De ahí que sea en el jardín de Laertes, y mediante la enumeración de los árboles cuyo nombre su padre le enseñó de niño, donde su anagnórisis se realiza.<sup>25</sup> El paisaje no es una simple fotografía hecha por el ojo sino algo que contemplamos con el añadido de su –y, sobre todo, nuestra– memoria cultural.<sup>26</sup> La idea de paisaje contenida en el holandés *Lanskap* y, más tarde, en el alemán *Landschaft* y en el inglés *landscape*, es traducida por el término francés *paysage* en 1493, por el italiano *paesaggio* en 1522, y por el español *paisaje* en el Seiscientos.<sup>27</sup> Su mismo concepto responde ya a una idea de espacialización, geometrización y textualización del mundo como en Grecia,<sup>28</sup> donde se acuñó la configuración del *locus amoenus*<sup>29</sup> en la *Odisea* V, versos 55-73 y VII, 112-132, seguida después con variaciones en la lírica de Safo fragmento 5-6, la tragedia ática y la prosa griega de época clásica y, sobre todo, en el período helenístico con los *Idilios* –V, versos 31-34 y 45-49, y VII, 131 ss.– de Teócrito y su conformación de la bucólica<sup>30</sup> y las aportaciones latinas de Virgilio en la *Égloga* IV, y de Horacio en muy diversos puntos de sus odas: I, 4; I, 5; I, 7; I, 9; I,17; II, 3; III, 29; 4,2 y IV, 7. Virgilio sitúa en Sicilia el espejo de su Arcadia ideal, que coincide con un mundo poético real que cumple todos los requisitos del *locus amoenus* porque –como la mayoría de los poetas latinos del Siglo I a. C. cree que un imaginario “apasionadamente elaborado representa una fuerza indestructible” y, por ello, expresa “su confianza en la capacidad de la ima-



HENRI MATISSE. *La bonheur de vivre*



ginación para transformar el mundo imponiéndole sus representaciones”,<sup>31</sup> aunque –como advierte Heurgon–<sup>32</sup> “las *Bucólicas* revelan, detrás de la fechado intemporal y la unidad arquitectónica”, que Virgilio “ha querido dar a su conjunto, la crise d’un poète alexandrin en se muant en poète romain”. Y es que, en el paisaje, cuando la visión de lo próximo es clara, el fondo es confuso, y viceversa.<sup>33</sup> Para Alain Roger<sup>34</sup> –como para Schlegel, Humboldt y Carus– la pintura de paisaje es hija de la ciudad y procede el Norte: de la escritura y del ojo del protestantismo, y guarda relación también con la topografía catastral, es decir, con lo verbalizable y lo medible<sup>35</sup> –con todo lo que entra dentro de la denominada *raison graphique* y que incluye tanto el *ab oculis legere* de Petronio como la idea de escala. Y, en este sentido, suele citarse como ejemplos de ello el “Maître de Flémalle” de Robert Campin con *La Madonna del parafuoco* (1420-1425), “La adoración del Cordero Místico” de Hubert y Jan van Eyck (1425-1432), y “La Madonna del Cancelliere Rollin” de Jan van Eyck (1435) conservada en el Louvre. “La idea de paisaje en Occidente nace –y se mantiene unida a– la experiencia cultural de ver una cosa no directamente sino con la mediación de un marco”, que puede ser verdadero o falso.<sup>36</sup> De manera que en ella sigue viva la noción griega de *kerma*: de corte en pequeños trozos, que se mantiene en el italiano *riquadratura* y que, aplicada a la plástica, supone ver a través del estrecho marco de la ventana, porque –como explica León Battista Alberti en *De pictura– pro aperta finestra est ex qua historia contueatur*. Y no deja de ser un hecho significativo que en las *Novellae* del *Corpus Juris Civilis* de Justiniano se incluya la Constitución de Zenón –muerto en el 490 d.C.– que definen el derecho del ciudadano de Constantinopla a gozar de las vistas de su propia casa contra las edificaciones del vecindario: un precedente del “derecho de vistas” que habla de “ventanas para ver” (*fotagogoi parakuptikai*) y de la *apopsis*, que es la vista que se ofrece a los ojos desde la ventana hasta el mar.<sup>37</sup> No otra cosa significa *prospectus* en latín: “el horizonte visual de la ventana”.<sup>38</sup> La *perspectiva naturalis* va dejando paso a la *perspectiva artificialis*<sup>39</sup> a medida que el Renacimiento se aparta del postulado VIII de Euclides. El destino de la pintura dependía de la geometría y, en concreto, de –en los términos de la geometría plana– dar cuenta de la tridimensionalidad del espacio y de los objetos. Y este es el punto en el que –como comprendió muy bien León Battista Alberti– vuelve a plantearse una relación

entre pintura y escritura como en su día se planteó en la Grecia clásica, porque la operación responde al modelo de transcripción fonética entonces en vías de normativización, en la que la enunciación oral era en tercera persona y la escrita en primera. Por eso se ha insinuado<sup>40</sup> que el *Cogito ergo sum* de Descartes ha de entenderse como *ego cogito me uidere* porque *percipere est uidere et se ipsum uidere*. Pero, según Goethe, Jan van Eyck había acabado ya en 1428 con la simetría del viejo mundo: el ojo estaba cansado ya de las imágenes bucólicas de procedencia virgiliana y los antiguos *topoi* no se ajustaban ya a los lugares reales. Como Indica Curtius,<sup>41</sup> la retórica clásica determinó durante más de mil años el paisaje ideal de la poesía, pero la experiencia de la sinopsis fue abriéndose paso en la paisajística y la subjetividad infiltrándose en la percepción, y los dos grandes polos magnéticos del género *paisaje* –el idilio y la épica– quedó inscrita en –o subordinada a– la profundidad estratigráfica y biológica de la tierra, del agua y del aire.<sup>42</sup> Pero el imaginario forjado en y por la tradición y la Antigüedad<sup>43</sup> no desaparece: se transforma. La pintura parietal romana había sabido establecer un diálogo entre jardín y paisaje, y había buscado, de modo sistemático, crear *ilusión*, más que realidad, al desnaturalizar las posibilidades ofrecidas por un sistema de representación regido por la geometría,<sup>44</sup> y practicar y seguir lo que Ptolomeo, cuando teoriza la perspectiva cromática usada por los pintores del Fayum, denomina “las pasiones del ojo”, observación ésta que tiene relación con el desarrollo de la óptica, pues conviene saber que Ptolomeo presta atención al relieve y –a diferencia de Euclides que no le concedía importancia– sostiene que la percepción de los cambios de los colores de las superficies se deben a sus componentes o a su irregularidad. Todo esto es menos romano que alejandrino, pero eso es lo que la pintura pompeyana y también la de la propia Roma muestran.<sup>45</sup> La literatura de la Antigüedad Clásica había forjado, junto y frente a la noción de *locus amoenus*, la de *locus horridus*,<sup>46</sup> que tan productiva sería después en la literatura medieval y, más tarde, en la literatura y la pintura románticas. Si la visión greco-latina de la Arcadia acabó conformando y constituyendo algo así como un paisaje espiritual,<sup>47</sup> su contrapunto –hecho de los mismos signos y elementos, pero invertidos y, por tanto, negativos– conformaron y constituyeron otro paradigma de paisaje que no tuvo menos fortuna y que desde el Medievo y el Romanticismo hasta hoy no ha hecho sino proliferar.<sup>48</sup> La percep-

ción romana de la naturaleza<sup>49</sup> no era ni la de los románticos ni tampoco la nuestra actual: su visión del paisaje carecía de *das Schauerlich-Schöne* y del sentimiento y necesidad de lo infinito<sup>50</sup>. Lo que ellos buscaban era *amoenitas*, y ello se producía en un ambiente limitado que contenía diversos elementos, en los que se presta más atención a los detalles que al conjunto<sup>51</sup>. La pintura antigua recoge todo este imaginario<sup>52</sup> y la poesía también<sup>53</sup>: Horacio<sup>54</sup> Virgilio<sup>55</sup> y Ovidio<sup>56</sup> practicaban –como también la pintura de su mismo cultural e histórico entorno– una construcción y un tratamiento retórico del paisaje<sup>57</sup> que –como el de los griegos– correspondía a una *raison langagière*<sup>58</sup> capaz de representar toda la totalidad contemplada a la vez y de un solo golpe de vista. Para ellos –como para el mundo antiguo en general– el paisaje no es anterior a la imagen que de él nos hacemos sino simultáneo e inscrito en una discursividad.<sup>59</sup> De ahí que los griegos<sup>60</sup> no le atribuyan las mismas características que solemos conferirle nosotros y que sus descripciones se atengan a una lógica, distinta de la nuestra, y cuya función no es otra que persuadir o servir de pretexto para evocar un mito o desarrollar la escena de un drama. Se ha llegado a decir que el paisaje de los griegos es menos para la vista que para el oído: hasta tal punto está impregnado de retórica y preñado de lingüisticidad –algo que queda muy claro en sus maneras de adjetivar el mar, que no era azul como lo es para nosotros, sino que se atenía a la teoría griega del color, que sólo distinguía el blanco, el negro, el amarillo, el ocre y el rojo. El color azul –*cyan*– era para ellos una irregularidad “no definida por un nombre dado”:<sup>61</sup> se trataba de un color importado de Oriente, cuyo efecto era de descomposición, ya que, al enriquecer la gama cromática, dispersaba también la idea única, que es lo que el ojo y el oído griegos intentaban captar. El matiz no era contemplado ni por la Geometría ni por la Física, y de ahí las dificultades que tenían a la hora de pensar y captar el color, que ellos creían que venía dado por la forma, pues consideraban –como puede leerse en Dionisio de Halicarnaso, *De Iseo*, 4– que la pintura más antigua carecía de variedad en las tonalidades, aunque sus líneas estaban perfectamente dibujadas. Por eso Aristóteles insiste en que lo natural es dibujar primero los contornos y, luego, elegir los colores. El color para los griegos era, pues, secundario. La pintura romana practica –como su poesía y su literatura– una “topografía selectiva”<sup>62</sup> y un arte de la ilusión que conllevaba una metabolización y miniaturización de lo

real, muy visible en los *xenia*, que eran cuadros y regalos a la vez y que, en su calidad de naturalezas muertas, eran –como las palabras– generadores de placer visual, pero también de gozo acústico o gustativo y que, como ellas, podían llevarse a la boca. Por eso, del mismo modo que, mediante la retórica, el nombre puede transformarse en cosa, la *perspectiva legítima* permite que, en la pintura, por un procedimiento retórico similar, lo artificial domine sobre lo natural y que una realidad concreta sea convertible en su imagen. Todo paisaje es un enunciado cultural. Lo que explica que el mar fuera para los griegos “lo que forma el horizonte y el contorno”<sup>63</sup> y que, por eso, fueran incapaces de pecibir el infinito: el mar era para ellos –como el término *póntos* indica– un “camino” y sólo eso: nada más. Roma, en cambio, sí conocía y utilizaba el azul en su pintura, que, más que propiamente romana, era campaniana, pompeyana o –lo que casi es lo mismo– alejandrina, y, con sus perspectivas, producía un efecto ilusionístico y una especie de espejismo espacial, visible, sobre todo, en sus colorísticas representaciones de jardines y paisajes, deudora de los logros de la pintura helenística,<sup>64</sup> que ya poseía una escuela paisajista y que había hecho grandes avances tanto en su intención decorativa como en sus juegos de luz, entendidos como un medio de expresión plástica pero también poética y que oponía *topographia* y *topothesia*, distinguiendo así entre lo real y lo imaginado.<sup>65</sup> El paisaje en Roma<sup>66</sup> fue algo así como una proposición gramatical, que no sólo ordenaba el espacio como en Grecia y supeditaba a la idea del todo lo que la mirada quería subrayar sino que articuló una idea plástica y estética de la naturaleza, reproduciendo edificios, personajes, animales y elementos de la naturaleza, representados “en proporciones extremadamente reducidas en relación a la extensión negra del fondo” creando así un efecto de lejanía con lo que se ha dado en llamar la *veduta dall’alto*.<sup>67</sup> La pintura paisajística romana sufre el eco de la moda egipciante como demuestran muchos de sus referentes, aunque también deja ver la iconografización de no pocos motivos de la *Odisea* y del ciclo troyano, combinados con otros como el arco con estatua ecuestre. No deja, pues, de ser una pintura de intención propagandística o decorativa, en la que el paisaje es, sobre todo, *topothesia*: es decir, imaginario o “de invención”. Lo que le permite combinar y dar cobijo a los más diversos y heterogéneos elementos: una mixtura ésta que podría ser puesta en relación con el procedimiento virgiliano de

“la descripción sintética”<sup>68</sup> y con el paso del paisaje entendido como signo al paisaje entendido como alegoría. La pintura mural expuesta en los jardines cerrados atraía la atención tanto como los frescos que adornaban el interior de una *villa*: se rompía así la oposición entre *dentro* y *fuera*, y el arte y la naturaleza mutuamente se neutralizaban. Y esto constituye la diferencia mayor con la idea del paisaje que tendrían después los románticos: la pintura romana de paisaje era también selectiva, sólo que de otro modo y –aunque no renuncia a las irregularidades, exageraciones y monstruosidades de la naturaleza,<sup>69</sup> tan del gusto de los románticos– prefiere otro tipo de ilusión más serena y equilibrada. La visión del paisaje tal y como quedó acuñada en la pintura antigua fue transformándose a lo largo del Renacimiento y el Barroco y duró hasta el Romanticismo, que encontró en la naturaleza un correlato objetivo de su realidad más subjetiva, sólo que, en lugar de en el *locus amoenus*, idealizado por la poesía y la pintura clásicas, lo descubrió en el *locus horribilis* e, incluso, en el *horridus* y en el *inhospitus*. Naturaleza y cultura se disocian y contraponen en él, al tiempo que recogen el influjo del tratado del Pseudo-Longino *Sobre lo sublime*, y tanto Turner como Carus y Friedrich – y Goya, o Alenza, en España, más tarde– buscan en la disolución de los límites esa sensación de soledad del yo y de infinitud que los clásicos habían rehuído, aunque en algunas de sus manifestaciones literarias<sup>70</sup> –pienso en Séneca– estaba. Durante el Renacimiento Poussin y algunos de sus contemporáneos que conocían bien la pintura romana se mantuvieron fieles a la idea estética del paisaje que se había forjado la Antigüedad. Pero los románticos, siguiendo otras fuentes de la Antigüedad, más que superarla, la rechazaron. El paisaje fue, a lo largo del Siglo XIX, convertido en elemento de los nacionalismos, que vieron en la palabra francesa *paysage* una alusión a las características naturales de cada país. La herencia de las ideas herderianas se había difundido por Europa, y Gustave Courbet fue uno de los que mejor y más pronto la recogió: su pintura de paisaje es –y así puede ser llamada– *nacionalista*. A ello contribuyó no poco un hecho técnico: el que los ingleses lograran introducir en tubos de plomo los colores. Lo que ello permitió a los pintores salir de su taller. La pintura empezó a ser al natural y a hacerse al aire libre: la *topographia* neutralizaba así la *topothesia*, y el paisaje inventado empezó a ser desplazado por el real. Todas esas posibilidades de representación real o idealizada del paisaje las asumió la música que fue pasando

por todas las facetas que la historia plástica describe y que en esta serie de conciertos se va a interpretar. El auditorio escuchará paisajes armónicos, paisajes interiorizados o anímicos, paisajes fantásticos, naturalezas vivas y muertas, paisajes bucólicos e idílicos, sonoros y tímbricos. Y, en todos ellos, descubrirá lo mismo: el intento humano de reflejar e inventar a la vez una realidad. La música anota lo que el pincel trazaba, el muro sostenía o la cerámica o el mosaico representaban: una imagen móvil o contingente, que el ser humano no se resigna a dejar pasar. Pero en todas esas distintas creaciones sigue viva aquella distinción entre *dentro y fuera*, entre *exterior e interior*, tan propia de la mentalidad antigua y que, en el repertorio figurado de la cerámica griega, se traducía en un árbol o en una columna que servía de signo de separación u oposición entre ambos.<sup>71</sup> El paisaje es –como se habrá visto– un indicio de nuestra representación espacial, pero no sólo eso: es también un sistema de escritura. Y en esto se parece no poco a la música: traduce a signos lo que ella traduce a sonidos y, al hacerlo, ni esos signos son sólo signos ni esos sonidos son sólo sonidos, sino que tanto unos como otros son lo que representan y a la vez algo más. Ese valor añadido es lo que hace que tanto los espacios plásticos como los acústicos, sin dejar de ser *reales*, sean *inventados*. Y es ese juego de realismo e invención lo que, desde los griegos hasta hoy, rige los complejos mecanismos de la mimesis: esa especie de juego o de trampa o de truco, que convierte en artístico todo lo real y que hace que lo real pueda ser a su vez también artístico. Entre la figura griega sobre cerámica, la pintura mural latina, el paisaje renacentista o romántico y la partitura musical hay un nexo: el de la legibilidad y conmesurabilidad del mundo, el que las cosas, los sentimientos y las sensaciones más diversas se puedan representar en muy distintos alfabetos. El número y la letra no dejan de ser signos: los trazos sobre el lienzo o las notas sobre el papel también. La historia del paisaje lo demuestra.

\* Este trabajo ha sido posible gracias a una estancia de un mes en L'École Normale de Lyon, de cuya biblioteca procede la mayor parte de los datos citados aquí. Quiero dejar constancia, pues, de mi agradecimiento a dicha institución universitaria por el apoyo que para mi investigación me prestó.

### Notas

- <sup>1</sup> Cf. A. Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, 2000, p. 35.
- <sup>2</sup> Cf. Michel Baridon, *Naissance et renaissance du paysage*, Arlès, 2006, p.147.
- <sup>3</sup> *Ibidem*, p. 4.
- <sup>4</sup> Cf. G. Tiberghien, *Land art*, Carré, 1993.
- <sup>5</sup> A. Berque, *Du geste à la cité. Formes urbaines et liens sociaux au Japon*, Paris, 1993.
- <sup>6</sup> Cauquelin, loc. cit. pp. 7–8.
- <sup>7</sup> Cauquelin, loc. cit. p. 15. La idea de paisaje es comparable a la del mapa en la cartografía: como éste, “no es idéntico a lo que representa” y la mayoría de las veces focaliza o subraya una parte o un elemento elegido de lo representado: cf. Paul Zumthor, *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, 1993, pp. 317 ss; implica, pues, un complejo sistema semiótico que iconiza el espacio a partir de una idea o de una percepción, sin que esto quede nunca claro, ya que funciona como un holograma en el que cada una de las partes contiene la información del todo. El mapa se convierte así en “un lugar de experimentación gráfica cuyos signos reenvían menos a la realidad espacial representada que a su representación”: de ahí el “carácter ficticio” de la cartografía desde la Baja Antigüedad hasta el Siglo XIII o el XV, porque, al igual que un texto, exige no sólo una lectura sino también una interpretación: cf. G. Kish, *La carte, image des civilisations*, Paris, 1980 e I. Kupcik, *Cartes géographiques anciennes*, Paris, 1981, que explican cómo la tradición cartográfica occidental parte de Anaximandro de Mileto en el Siglo VI a. C. y Dicearco de Mesina, cuyos postulados se mantienen hasta que en los Siglos XVII y XVIII hacen su aparición los métodos cartográficos de base matemática. No es una casualidad el que la gran época de la cartografía premoderna fuera la que se extiende desde el Siglo XIII hasta el XV: es decir, la que coincide con la racionalidad escolástica, el triunfo del Estado y el inicio de la economía llamada “de provecho”, opuesta a la del nomadismo ancestral. Como tampoco lo es el hecho de que los cartógrafos de esta época fueran denominados “pintores de cartas”.
- <sup>8</sup> Cauquelin, loc. cit. p. 16.
- <sup>9</sup> Cf. P. Poullaonec, M. Gonédec, M. Gariépy y B. Lassus (dir.), *Le paysage, territoire d'intentions*, Paris, 1999.
- <sup>10</sup> Cf. P. Kaufmann, *L'Épreuve émotionnelle de l'espace*, Paris, 1984.
- <sup>11</sup> Cf. J-Cl. Milner, “L'espace, le temps et la langue”, *apud* E. Noël y G. Minot, *L'Espace y le Temps aujourd'hui*, Paris, 1983.
- <sup>12</sup> Cf R. Chevalier (ed.), *Littérature gréco-romaine et Géographie historique*, Paris, 1974.
- <sup>13</sup> Cf. A. Corboz, “Le territoire comme palimpseste”, *Diogenes* 121 (1983).

- <sup>14</sup> Cf. B. Beugnot (ed.), *Voyages: récits et imaginaire*, Paris-Tübingen, 1984, y F. Moureau, *Métamorphoses du récit de voyage*, Paris, 1986.
- <sup>15</sup> Cf. Zumthor, loc. cit. *supra* en nota 6, pp. 51-52.
- <sup>16</sup> Como hace Kaufmann, loc. cit. *supra* en nota 9, pp. 40-41, 94-95 y 134.
- <sup>17</sup> Cf. David Bouvier, "La tempête de la guerre. Remarques sur l'heure et le lieu du combat dans l'*Iliade*", *Metis* 1 (1986), pp. 237-257 y "Les jardins de l'Odyssee, lieux de l'ambiguïté et de la mémoire", *apud* Florence Bertholet y Karl Reber (eds.), *Jardins antiques. Grèce- Gaule-Rome*, Lausanne, 2010, pp. 21-47.
- <sup>18</sup> Cf. N. Loraux, "HBH et Andria: deux versions de la mort du combattant athénien", *Ancient Society*, 6 (1975), pp. 9-10.
- <sup>19</sup> Cf. D. Bouvier, "Mourir près des fontaines de Troie", *Euphrosyne* 15 (1987), pp. 9-29.
- <sup>20</sup> Cf. A. Motte, *Prairies et jardins de la Grèce Antique. De la religion à la philosophie*, Bruselas, 1973; F.P. Bonnechere, "Prairies et jardins grecs, de la Grèce de Platon à l'Angleterre d'Alexander Pope" *Képoi: de la religion à la philosophie, Mélanges offerts à André Motte*, ed. de E. Delruelle, V. Pirenne-Delforges, Liège, 2001, pp. 29-50; C. Calame, "Jardins d'amour et prairies de l'au-delà. Rencontres rituelles avec les dieux et poésie en Grèce ancienne", *Poétique* 145 (2006), pp. 25-41 y B. Lincoln, "Waters of Memory, Waters of Forgetfulness", *Fabula. Journal of Folklore Studies* 23 (1982), pp. 19-33.
- <sup>21</sup> Cf. Dorothea Christ y Christian Geelhaar, *Arnold Böcklin. Die Gemälde im Kunstmuseum Basel*, Einsiedeln, 1990, pp. 126-127; y p. 23, fig. 25 donde se reproduce su lienzo "Sirenen" (1874), actualmente en la Nationalgalerie de Berlín.
- <sup>22</sup> Cf. loc. cit. *supra* en nota 6, p. 54.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 345-350.
- <sup>24</sup> Cf. J. de Romilly, "Trois jardins paradisiaques dans l'Odyssee", *Scripta Classica Israelica* 12 (1993), pp. 1-7 (= *Rencontres avec la Grèce antique*, Paris, 1995, pp. 103-113).
- <sup>25</sup> Cf. P. Pucci, "Between narrative and catalogue", *Metis* 11 (1996), pp. 5-24.
- <sup>26</sup> Por emplear la definición de Luigi Beccaria en su prólogo a Giorgio Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, 2000, p. VIII.
- <sup>27</sup> Para la historia y difusión del término, cf. Rainer Gruenter, "Landschaft. Bemerkungen zur Wort und Bedeutungsgeschichte", *Germanisch-Romanische Monatschrift* 39, N.F. 3 (1953), pp. 110-120.
- <sup>28</sup> Sobre el concepto y visión simbólica del espacio en Grecia, cf. Jesús Carruesco (ed.), *Topos-Chôra. L'espai a Grècia I: perspectives interdisciplinàries*, Tarragona, 2010.

- <sup>29</sup> Cf. Gerhard Schönbeck, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Diss. Heidelberg, 1962.
- <sup>30</sup> Cf. Quintino Cataudella, “Poesía bucólica”, *Utriusque linguae. Studi e ricerche di letteratura greca e latina*, I, Firenze, 1974, pp. 55-62.
- <sup>31</sup> Cf. Hugo Francisco Bauza, *El imaginario Clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*, Universidad de Santiago, 1993 y “Visions de l'Âge d'or et de l'Arcadie à Rome”, *L'Âge d'Or*, bajo la dirección de Jacques Poirier, Dijon, 1996, pp. 53-62, así como Jean-Paul Brisson, “Jupiter, Dionysos et l'Âge d'or aux derniers temps de la République romaine”, *Ibidem*, pp. 63-74.
- <sup>32</sup> Cf. J. Heurgon, “Virgile, la poésie et la vérité”, *L'Information Littéraire* (mars-avril 1958), p. 69. “las *Bucólicas* revelan, detrás de la fachado intemporal y la unidad arquitectónica”, que Virgilio “ha querido dar a su conjunto “la crise d'un poète alexandrin en se muant en poète romain”, y también M. Dolç, “Sobre la Arcadia de Virgilio”, *Estudios Clásicos*, 1958, pp. 242-266.
- <sup>33</sup> Cf. Rudolf Arnheim, *Il pensiero visivo*, traducción italiana de *Visual Thinking* (Berkeley-Los Ángeles, 1969), Torino, 1974, pp. 33-34.
- <sup>34</sup> Cf. Alain Roger, “Il paesaggio occidentale”, *Lettera Internazionale*, VII, 30 (octubre-diciembre 1991), pp. 38-43.
- <sup>35</sup> Cf. Giovanni Romano, *Il Buon Governo di Ambroglio Lorenzetti. Studi sull Paesaggio*, Torino, 1978, pp. 31-33.
- <sup>36</sup> Cf. Bertone, loc. cit., p. 29.
- <sup>37</sup> *Ibidem*, p.35.
- <sup>38</sup> Cf. Francesca Salverini, *La visione e il suo doppio. La prospettiva tra arte e scienza*, Bari, 1990, pp. 10-11 y nota.
- <sup>39</sup> Cf. Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, 1987.
- <sup>40</sup> Cf. Bertone, loc. cit., p. 38.
- <sup>41</sup> Cf. Ernst R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948, pp. 189-207.
- <sup>42</sup> Cf Bertone, loc. cit. p. 50.
- <sup>43</sup> Cf. Francesco Berardi, “La descrizione dello spazio. Procedimenti espressivi e tecniche di composizione secondo i retori greci”, *apud*: Jesús Carruesco (ed.), *Topos-Chôra...*, pp. 37ss.
- <sup>44</sup> Cf. Baridon, loc. cit., p. 153.
- <sup>45</sup> Cf. Eleanor, W. Leach, *The Rhetoric of Space : Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton, 1988.
- <sup>46</sup> Cf. G. Petrone, “Locus amoenus/ locus horridus : due modi di pensare il bosco”, *Aufidus* 5 (1988), pp. 3-18 y E. Malaspina, “La forêt : lieu du plaisir-absence de plaisir”, *apud* Perrine Galland-Hallyn, Carlos Lévy y Win Verbaal (eds.), *Le plaisir dans l'Antiquité Classique et à la Renaissance*, Tourhout, 2008, pp. 11-28.

- 47 Como lo define Bruno Snell en uno de los capítulos de su libro *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg, 1955, pp. 371-400.
- 48 Cf. K. Garber, *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln, 1974, pp. 226-298 y, sobre todo, 241-254.
- 49 Cf. H. Krefeld, "Zum Naturgefühl der Römer", *Gymnasium* 64 (1957), pp. 23-36 y N.S. Spurr, "Percezioni della natura nel mondo romano" *Aufidus*, 22 (1994), pp. 37-54.
- 50 Cf. Krefeld, pp. 23ss.
- 51 Cf. E. Bernert, "Naturgefühl", *RE XVI* 2 (1935), Sp. 1811-63 y, para Roma, 1856 ss.
- 52 Cf. P. Gros, "Vie et mort de l'art hellénistique selon Vitruve et Pline", *REL*, 1978, pp. 289-313; P. Grimal, "Art décoratif et poésie au siècle d'Auguste", *L'art décoratif à Rome et à la fin de la République et au début du Principat*, Roma, 1981, pp. 281-333; y A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne. Vè. Siècle a. J.-C. – 1er siècle ap. J.-C.*, Roma, 1989.
- 53 Para la relación entre una y otra, cf. A. Manieri, "Alcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi", *QUCC*, N.S. 50, 2 (1995), pp. 133-140, así como P. Grimal, "Les *Métamorphoses* d'Ovide et la peinture paysagiste à l'époque d'Auguste", *REL*, 1938, pp. 145-161; H. G. Hoelsken, *Beobachtungen zur Landschaftsgestaltung römischer Dichter*, Freiburg Diss. 1960.
- 54 Cf. A. Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römer*, dos tomos, Kiel 1882 y 1884 I. Troxter-Keller, *Die Dichterlandschaft des Horaz*, Zürich, Diss. 1962, Heidelberg, 1964.
- 55 Cf. J. Sargeant, *The Tress, Shrubs and Plants of Virgil*, Oxford, 1920; Ch. Knapp, "The love of nature in Virgil", *CW* 14 (1921), pp. 49-51; J. Carcopino, "Il paesaggio latino dell'Eneide", *Pubblicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore*, Milano, S. 4, 12 (1931), pp. 55-89; J. Gíslason, *Die Naturschilderungen und Naturgleichnisse in Vergils Aeneis*, Múnster Diss., Emsdetten, 1937; P. D'Hérouville, "Un chapitre de sylviculture virgilienne. Le chêne", *REA* 63 (1941), pp. 262-269; Gigliola Maggiulli, *Incipient Silvae cum primun surgere. Monde vegetale e nomenclatura della flora di Virgilio*, Roma, 1995; Riggs Alden Smith, *The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid*, Austin, 2005; Françoise Daspet, "La poésie en ce jardin : structure architecturale du *locus amoenus* dans les *Bucoliques* de Virgile", *apud* Gérard Peylet (ed.), *Eidolon. Les mythologies du jardin de l'Antiquité à la fin du XIXè. Siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, pp. 21-34.
- 56 Cf. H. Parry, "Ovid's *Metamorphoses* : Violence in a Pastoral Landscape", *TAPhA*, 1984, pp. 268-282; C. Segal, *Landscape in Ovid's "Metamorphoses". A Study in the Transformations of a Literary Symbol*, Wiesbaden, 1969; S. Viarre, "L'image et le symbole dans la poésie d'Ovide. Recherches sur l'imaginaire", *REL*, 1974, pp. 263-280; Armelle Deschard, "Deux jardins de femmes chez Ovide : poésie, art décoratif et mythologie", *apud* G. Peylet (ed.), *Eidolon...*, pp. 35-50.

- <sup>57</sup> Cf. Cauquelin, p. 30.
- <sup>58</sup> *Ibidem*, p. 38.
- <sup>59</sup> Cf. L. Canessi, “La produzione geografica latina e gli influssi letterari”, *Historia* 5 ( 1931), pp. 145-168; 330-350; y 510-532.
- <sup>60</sup> Cauquelin, p. 47 ss.
- <sup>61</sup> Cf. L. S Hitchcock, “Selective typography (*Aen.* VII)”, *CLJ*, 1933, pp. 505-514.
- <sup>62</sup> Cf. Victor de Laprade, *Le sentiment de la nature avant le christianisme*, Paris, 1866, p. 262.
- <sup>63</sup> Cf. Sir Kenneth Clark, *L'art du paysage*, traducción del inglés de André Ferrier y Françoise Falcou, Paris, 1962, p. 1, fi. 1.
- <sup>64</sup> Cf. H. Lavagne, *Operosa antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Roma, 1988, p. 62
- <sup>65</sup> Cf. Jean-Michel Croisille, *Paysages dans la peinture romaine*, Paris, 2010.
- <sup>66</sup> Cf. S. De Maria, “In margine a una pittura di paesaggio dalla villa romana della Farnesina”, *Latomus*, XLIV, 3 (1985), pp. 521-545 con abundante bibliografía y buenas fotos.
- <sup>67</sup> Cf. Robert Bedon, “Séismes et éruptions volcaniques : réactions du pouvoir et de la société pendant la période impériale”, *apud* Robert Bedon y Ella Hermon (eds), *Concepts, pratiques et enjeux environnementaux dans l'Empire Romain*, Presses Universitaires de Limoges, 2005, pp. 353-375.
- <sup>68</sup> Cf. Olivier Bianchi y Olivier Thévenaz (eds.), *Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique. Actes du Colloque International, Laussane, 20-22 mars 2003*, Bern, 2004.
- <sup>69</sup> Cf. M. Heinemann, *Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot*, Bonn, 1910 y Jean-Louis Durand y François Lissarrague, “Un lieu d'image ? L'espace du loutérian”, *apud* Christian Jacob y Frank Lestringant, *Arts et légendes d'espaces. Figures du voyage et rhétoriques du monde*, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1981, pp. 111-129.
- <sup>70</sup> Cf. Olivier Bianchi y Olivier Thévenaz (eds.), *Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique. Actes du Colloque International, Laussane, 20-22 mars 2003*, Bern, 2004.
- <sup>71</sup> Cf. M. Heinemann, *Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot*, Bonn, 1910 y Jean-Louis Durand y François Lissarrague, “Un lieu d'image ? L'espace du loutérian”, *apud* Christian Jacob y Frank Lestringant, *Arts et légendes d'espaces. Figures du voyage et rhétoriques du monde*, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1981, pp.111-129.



# Música y Paisaje

**PROGRAMAS Y TEXTOS**

# *El paisaje armónico*

## **I FILARMONICI DI ROMA**

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

**Il cimento dell'armonia e dell'inventione, Op. 8**

### **I**

**Concierto en mi bemol mayor RV 253 “La tempestad del mar”**

*Presto*

*Largo*

*Presto*

Solista: MICHELANGELO LENTINI

**Concierto en si bemol mayor RV 362 “La caza”**

*Allegro*

*Adagio*

*Allegro*

Solista: SILVIA MAZZON

**Concierto en do mayor RV180 “El placer”**

*Allegro*

*Largo cantabile*

*Allegro*

Solista: FULVIO LEOFREDDI

## II

**Concerto en mi mayor, RV 269 “La primavera”***Allegro**Largo**Allegro Pastorale***Concerto n.º 2 en sol menor, RV 315 “El verano”***Allegro non molto-Allegro**Adagio e piano-Presto e forte**Presto***Concerto n.º 3 en fa mayor, RV 293 “El otoño”***Allegro**Adagio molto**Allegro***Concerto n.º 4 en fa menor, RV 297 “El invierno”***Allegro non molto**Largo**Allegro*

Solista: MARISE REGARD

# *Un viaje de invierno*

SEBASTIAN NOACK, *barítono*

MANUEL LANGE, *piano*

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

## **Winterreise Op. 89. D.911**

1. Gute Nacht (*Buenas noches*)
2. Die Wetterfahne (*La veleta*)
3. Gefrorne Tränen (*Lágrimas heladas*)
4. Erstarrung (*Congelación*)
5. Der Lindenbaum (*El tilo*)
6. Wasserflut (*Corriente*)
7. Auf dem Flusse (*En el arroyo*)
8. Rückblick (*Mirada retrospectiva*)
9. Irrlicht (*Fuego fatuo*)
10. Rast (*Descanso*)
11. Frühlingstraum (SUEÑO DE PRIMAVERA)
12. Einsamkeit (*Soledad*)
13. Die Post (*El correo*)
14. Der greise Kopf (*La cabeza cana*)
15. Die Krähe (*El cuervo*)
16. Letzte Hoffnung (*Última esperanza*)
17. Im Dorfe (*En el pueblo*)
18. Der stürmische Morgen (*Mañana tormentosa*)
19. Täuschung (ESPEJISMO)
20. Der Wegweiser (*La señal*)
21. Das Wirtshaus (*La posada*)
22. Mut (*Valor*)
23. Die Nebensonnen (*Los falsos soles*)
24. Der Leiermann (*El organillero*)

# *Un paisaje de fantasía*

MARINA RODRÍGUEZ CUSÍ, *mezzosoprano*  
 MARISA BLANES, *piano*

## **Canciones sobre Mignon de Goethe**

CARL FRIEDRICH ZELTER (1758-1832)  
*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn...*

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)  
*Mignon*

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)  
*Mignon*

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)  
*Mignon*

FRANZ LISZT (1811-1886)  
*Mignon*

CHARLES GOUNOD (1818-1893)  
*Mignon*

\*

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)  
*Intermezzo (piano solo)*

\*

STANISLAW MONIUSZKO (1819-1872)

*Mezwanie do Neapolu*

PYOTR IL'YICH CHAIKOVSKI (1840-1893)

*Canción de Mignon*

FELIPE PEDRELL (1841-1922)

*Mignon*

HENRI DUPARC (1848-1933)

*Romance de Mignon*

HUGO WOLF (1860-1903)

*Mignon*

AMBROISE THOMAS (1811-1896)

*Connais-tu le pays...?*

# *Naturaleza muerta*

## **PERKU-VA. PERCUSSION ENSEMBLE**

TONI FLORES

SERGIO IZQUIERDO

JOAN PONS

ROBERTO SORIA

ALBERTO MARQUINA

MANEL RAMADA

Director invitado: MIQUEL BERNAT

### **I**

TOMÁS MARCO (1942)

**Necronomicon**

### **II**

IANNIS XENAKIS (1922-2001)

**Persephassa**

# *Paisajes del alma*

## **TRÍO ARGENTA**

DANIEL ÁLVAREZ, *violín*

ALBERTO GORROCHATÉGUI, *violoncello*

SILVIA CARRERA, *piano*

### I

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

**Nocturno en mi bemol mayor D. 897**

CLAUDIO PRIETO (1934)

**Canto al poeta de los sonidos**

### II

FEDERICO MOMPOU (1893-1987)

**Evocación a Paul Valéry**

(Versión para Trío de Luciano González Sarmiento)

*La fausse norte*

*L'insinuant*

*Le vin perdu*

*Les pas*

*Le Sylphe*

BEDRICH SMETANA (1824-1884)

**Trío en sol menor Op. 15**

*Moderato assai*

*Allegro, ma non agitato*

*Finale. Presto*

# *Naturaleza viva*

JUAN CARLOS GARVAYO, *piano*  
ÁLVARO OCTAVIO, *flauta*

OLIVIER MESSIAEN (1908-1992)  
**Catálogo de los pájaros** (piano solo)  
*Le Traquet Stapazin*

TAKASHI YOSHIMATSU (1953)  
**Digital Bird Suite, op. 15** (flauta y piano)  
*Bird phobia*  
*A bird in the twilight*  
*Twitter machine*  
*A bird in the noon*  
*Bird circuit*

OLIVIER MESSIAEN  
**Catálogo de los pájaros** (piano solo)  
*La Chouette Hulotte*  
*L'Alouette Lulu*

ASTOR PIAZZOLLA (1921-1992)  
**Pájaros perdidos** (flauta y piano)

OLIVIER MESSIAEN  
**El mirlo negro** (flauta y piano)

# *Paisaje tímbrico*

## **QUINTETO DE VIENTO DE WEIMAR**

TOMO JAECKLE, *flauta* • FEDERICO TIMMINS, *oboe* • SEBASTIÁN LAMBERT, *clarinete*  
STEPHEN SCHOTTSTÄDT, *trompa* • JACOB KARWATH, *fagot* • SONIA ACHKAR, *piano*

### I

ALBERT ROUSSEL (1869-1937)

#### **Divertissement Op. 6**

(Piano y quinteto de viento)

*Allegro*

*Lento*

*Allegro*

FRANCISCO MIGNONE (1897-1986)

#### **Sexteto para piano y quinteto de viento nfflr**

*Sostenuto-Moderato*

*Lento*

*Allegro*

### II

HEITOR VILLALOBOS (1887-1959)

#### **Quinteto en forma de choros**

(Quinteto de viento)

*Allegro non troppo*

*Lento*

*Allegro impetuoso*

FRANCIS POULENC (1899-1963)

#### **Sexteto para piano y quinteto de viento**

*Allegro vivace*

*Divertissement. Andantino*

*Finale. Prestissimo*

# Reflejos

KOTARO FUKUMA, *piano*

## I

FRANZ LISZT (1811-1886)  
**Jeux d'eau á la villa d'Este**

MAURICE RAVEL (1875-1937)

**Jeux d'eau**

**Miroirs**

*Noctuelles*

*Oiseaux tristes*

*Une barque sur l'océan*

*Alborada del gracioso*

*La vallée des cloches*

## II

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

**Images. I libro**

*Reflets dans l'eau*

*Hommage à Rameau*

*Mouvement*

FRANCESCO MILITA (1967)

**LIN**

CARLOS CRUZ DE CASTRO (1941)

**El agua**

CLAUDE DEBUSSY

**L'Isle joyeuse**

# *Paisajes sonoros*

## **LAFAYETTE STRING QUARTET**

ANN ELLIOTT-GOLDSCHMID, *violín*

SHARON STANIS, *violin*

JOANNA HOOD, *viola*

PAMELA HIGHBAUGH ALONI, *violoncello*

### I

TOSHIO HOSOKAWA (1965)

#### **In a Landscape I**

RAYMOND MURRAY SCHAFFER (1933)

#### **Cuarteto n.II (2006)**

*I. / II. / III. / IV. / V.*

### II

ANTONIN DVORAK (1841-1904)

#### **Los cipreses B. 152**

1. Sé la fidelidad de mi amor por ti. *Moderato*
2. La idea de la muerte reina en más de un corazón humano. *Allegro ma non troppo*
3. Bajo el dulce imperio de tus ojos. *Andante con moto*
4. Nunca el amor nos llevará a la felicidad ardientemente buscada. *Poco Adagio*
5. Carta de antaño, conservada entre las páginas de mi libro. *Andante*
6. Oh, tú, rosa llena de gloria. *Andante moderato*
7. Doy vueltas a hurtadillas alrededor de la casa. *Andante moderato*
8. En el corazón del bosque profundo. *Lento*
9. Mi único amor es para ti sola. *Moderato*
10. Aquí se levanta el viejo peñasco escarpado. *Andante maestoso*
11. Alrededor la naturaleza reposa, abandonada a los sueños. *Allegro scherzando*
12. Me preguntas por qué mis cantos son tan ardientes. *Allegro animato*

# *Idílicas y bucólicas*

CRISTINA GATÓN, *flauta*

ROCÍO GÓMEZ, *viola*

DANIELA IOLKICHEVA, *arpa*

ARNOLD BAX (1883-1953)

**Trío elegíaco** (flauta, viola y arpa)

NINO ROTA (1911-1979)

**Cinco piezas fáciles** (flauta y arpa)

*La Passeggiata de Puccettino*

*Serenata*

*Pavana*

*La Chiocchia*

*Il Soldatino*

JUAN MEDINA (1971)

**Al Qussaba** (flauta y arpa)

EMILIO MATEU (1940)

**Égloga** (viola y arpa)\*

JEAN BAPTISTE KRUMPHOLTZ (1742-1790)

**Sonata en Fa mayor** (flauta y arpa)

*Allegro*

*Romanze*

*Tempo de minueto (en Rondo)*

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

**Trío sonata** (flauta, viola y arpa)

*Pastorale / Interlude / Final*

\* Estreno absoluto

FRANZ SCHUBERT | Winterreise  
Poemas de WILHELM MÜLLER (1794-1827)

I. Gute Nacht

Fremd bin ich eingezogen,  
Fremd zieh' ich wieder aus.  
Der Mai war mir gewogen  
Mit manchem Blumenstrauß.  
Das Mädchen sprach von Liebe,  
Die Mutter gar von Eh', –  
Nun ist die Welt so trübe,  
Der Weg gehüllt in Schnee.

Ich kann zu meiner Reisen  
Nicht wählen mit der Zeit,  
Muß selbst den Weg mir weisen  
In dieser Dunkelheit.  
Es zieht ein Mondenschatten  
Als mein Gefährte mit,  
Und auf den weißen Matten  
Such' ich des Wildes Tritt.

Was soll ich länger weilen,  
Daß man mich trieb hinaus?  
Laß irre Hunde heulen  
Vor ihres Herren Haus;  
Die Liebe liebt das Wandern –  
Gott hat sie so gemacht –  
Von einem zu dem andern.  
Fein Liebchen, gute Nacht!

Will dich im Traum nicht stören,  
Wär schad' um deine Ruh',  
Sollst meinen Tritt nicht hören –  
Sacht, sacht die Türe zu!  
Ich schreibe nur im Gehen  
An's Tor noch gute Nacht

Damit du mögest sehen,  
An dich hab' ich gedacht.

### **i. Buenas noches**

*Como un extraño llegué  
y como un extraño me marchó.*

*Mayo me agasajó  
con ramos de flores.*

*La doncella habló de amor  
su madre, incluso de matrimonio...*

*Ahora el mundo rebosa tristeza  
Mi camino está cubierto de nieve.*

*Para mi viaje  
no puedo elegir el momento.  
Debo hallar mi senda  
en la oscuridad.*

*Una sombra vaga a la luz de la luna*

*Es mi compañera.*

*Y en los blancos campos  
veo huellas de animales salvajes.*

*¿Por qué habría de quedarme  
para que se me echara?*

*¡Que los perros perdidos aúllen  
frente a la casa de su amo!*

*Al amor le gusta vagabundear...*

*Dios lo hizo así...*

*Iré de una a otra*

*¡Buenas noches , querida mía!*

*No alteraré tus sueños.*

*Sería una lástima que no durmieras.*

*No sigas mis pasos...*

*Cierra suavemente la puerta.*

*Al pasar, escribiré en tu puerta:*

*“buenas noches”.*

*Así veras que he pensado en ti.*

## 2. Die Wetterfahne

Der Wind spielt mit der Wetterfahne  
Auf meines schönen Liebchens Haus.  
Da dacht ich schon in meinem Wahne,  
Sie piff den armen Flüchtling aus.

Er hätt' es ehr bemerken sollen,  
Des Hauses aufgestecktes Schild,  
So hätt' er nimmer suchen wollen  
Im Haus ein treues Frauenbild.

Der Wind spielt drinnen mit den Herzen  
Wie auf dem Dach, nur nicht so laut.  
Was fragen sie nach meinen Schmerzen?  
Ihr Kind ist eine reiche Braut.

## 2. La veleta

*El viento juega con la veleta  
encima de la casa de mi bella enamorada.  
En mi locura pensé al verlo,  
que se burlaba del pobre fugitivo.*

*Debería haberlo visto antes.  
Era una señal encima de la casa.  
Y jamás habría pretendido hallar  
una mujer fiel dentro de esa casa.*

*El viento juega dentro con los corazones  
como en el tejado, pero en silencio.  
¿Qué les importa mi pena?  
Su hija es una novia rica, juna novia rica!*

## 3. Gefrorene Tränen

Gefrorne Tropfen fallen  
Von meinen Wangen ab:  
Und ist's mir denn entgangen,  
Daß ich geweinet hab'?

Ei Tränen, meine Tränen,  
 Und seid ihr gar so lau,  
 Daß ihr erstarrt zu Eise  
 Wie kühler Morgentau?

Und dringt doch aus der Quelle  
 Der Brust so glühend heiß,  
 Als wolltet ihr zerschmelzen  
 Des ganzen Winters Eis!

### 3. Lágrimas heladas

*Caen lágrimas  
 heladas de mis mejillas.  
 ¿Cómo no he podido  
 darme cuenta de que he llorado?*

*¡Lágrimas, mis lagrimas!  
 ¿Tan tibias sois  
 que os convertís en hielo  
 con el frío rocío de la mañana?*

*Mas surgís de la frente  
 de mi corazón, tan ardientes  
 como si quisierais derretir  
 todo el hielo del invierno.*

### 4. Erstarrung

Ich such' im Schnee vergebens  
 Nach ihrer Tritte Spur,  
 Hier, wo wir oft gewandelt  
 Selbender durch die Flur.

Ich will den Boden küssen,  
 Durchdringen Eis und Schnee  
 Mit meinen heißen Tränen,  
 Bis ich die Erde seh'.

Wo find' ich eine Blüte,  
Wo find' ich grünes Gras?  
Die Blumen sind erstorben  
Der Rasen sieht so blaß.

Soll denn kein Angedenken  
Ich nehmen mit von hier?  
Wenn meine Schmerzen schweigen,  
Wer sagt mir dann von ihr?

Mein Herz ist wie erfroren,  
Kalt starrt ihr Bild darin;  
Schmilzt je das Herz mir wieder,  
Fließt auch das Bild dahin!

#### 4. Congelación

*En vano busco  
sus huellas en la nieve  
allí donde paseamos del brazo  
por verdes prados.*

*Quiero besar el suelo.  
traspasar el hielo y la nieve  
con mis ardientes lágrimas  
hasta ver la tierra.*

*¿Dónde encontraré un brote?  
¿Dónde hallaré verdes prados?  
Las flores han muerto.  
La hierba está pálida.*

*¿No hay ningún recuerdo  
que pueda llevarme de aquí?  
Si mi pena es silenciosa,  
¿quién me hablará de ella?*

*Mi corazón parece muerto.  
Su imagen en él se ha vuelto hielo.*

*Si mi corazón se derrite alguna vez  
así su imagen huirá por siempre*

### 5. Der Lindenbaum

Am Brunnen vor dem Tore  
Da steht ein Lindenbaum;  
Ich träumt in seinem Schatten  
So manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde  
So manches liebe Wort;  
Es zog in Freud' und Leide  
Zu ihm mich immer fort.

Ich mußst' auch heute wandern  
Vorbei in tiefer Nacht,  
Da hab' ich noch im Dunkel  
Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,  
Als riefen sie mir zu:  
Komm her zu mir, Geselle,  
Hier find'st du deine Ruh'!

Die kalten Winde bliesen  
Mir grad ins Angesicht;  
Der Hut flog mir vom Kopfe,  
Ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde  
Entfernt von jenem Ort,  
Und immer hör' ich's rauschen:  
Du fändest Ruhe dort!

### 5. El tilo

*Junto al pozo, frente al portón,  
hay un tilo*

*A cuya sombra gocé  
de dulces sueños.*

*En su corteza dejé  
grabadas palabras amorosas;  
Su atracción se hizo sentir en mí,  
En el gozo y en la pena.*

*Hoy hube de viajar. Al pasar junto a él,  
En la profunda noche,  
Aún en la obscuridad,  
cerré los ojos;*

*Sus ramas, como llamándome,  
Murmuraban  
“ven a mí, compañero,  
Aquí encontrarás la paz.”*

*Los vientos helados  
soplaban en mi rostro,  
El sombrero voló de mi cabeza,  
Y yo no me volví.*

*Y ahora, lejos de aquel lugar,  
Ya varias horas lejos,  
Escucho todavía aquel murmullo:  
“Aquí encontrarás la paz.”*

## **6. Wasserflut**

**Manche Trän' aus meinen Augen  
Ist gefallen in den Schnee;  
Seine kalten Flocken saugen  
Durstig ein das heiße Weh.**

**Wenn die Gräser sprossen wollen  
Weht daher ein lauer Wind,  
Und das Eis zerspringt in Schollen  
Und der weiche Schnee zerrinnt.**

Schnee, du weißt von meinem Sehnen,  
Sag' mir, wohin doch geht dein Lauf?  
    Folge nach nur meinen Tränen,  
    Nimmt dich bald das Bächlein auf.

Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,  
    Munt're Straßen ein und aus;  
Fühlst du meine Tränen glühen,  
    Da ist meiner Liebsten Haus.

### 6. La corriente

*Muchas lagrimas de mis ojos  
han caído a la nieve.  
Los fríos copos, sedientos  
absorben mi ardiente dolor.*

*Cuando la hierba comienza a brotar  
sopla una cálida brisa  
y el hielo se rompe en pedazos  
y la blanda nieve se derrite.*

*Nieve, tú conoces mis anhelos.  
Dime, ¿Adonde irá tu curso?  
Sigue mis lagrimas y pronto  
te perderás en la corriente.*

*En ella cruzarás la ciudad.  
Recorrerás las calles hormigueantes  
Cuando veas encender mis lagrimas  
habrás llegado a casa de mi amada.*

### 7. Auf dem Flusse

Der du so lustig rauschtest,  
    Du heller, wilder Fluß,  
Wie still bist du geworden,  
    Gibst keinen Scheidegruß.

Mit harter, starrer Rinde  
Hast du dich überdeckt,  
Liegst kalt und unbeweglich  
Im Sande hingestreckt.

In deine Decke grab' ich  
Mit einem spitzen Stein  
Den Namen meiner Liebsten  
Und Stund' und Tag hinein:

Den Tag des ersten Grußes,  
Den Tag, an dem ich ging;  
Um Nam' und Zahlen windet  
Sich ein zerbroch'ner Ring.

Mein Herz, in diesem Bache  
Erkennst du nun dein Bild?  
Ob's unter seiner Rinde  
Wohl auch so reißend schwillt?

### 7. En el río

*Tú, que murmurabas alegremente  
río de aguas claras y turbulentas.  
¡Que silencioso te has vuelto!  
No dices ni una palabra de adiós.*

*Una corteza dura y seca  
cubre tus aguas.  
Frío e inmóvil  
yaces en la arena.*

*En tu superficie grabo  
con una piedra afilada  
el nombre de mi amada,  
la hora y el día.*

*La fecha del primer encuentro.  
El día en que me marché.*

*En torno al nombre y los números  
trazo un anillo roto.*

*Corazón mío, en este río  
¿Reconoces ahora tu imagen?  
Bajo su corteza,  
¿se encrespará con tanta violencia?*

### **8. Rückblick**

Es brennt mir unter beiden Sohlen,  
Tret' ich auch schon auf Eis und Schnee,  
Ich möcht' nicht wieder Atem holen,  
Bis ich nicht mehr die Türme seh'.  
Hab' mich an jeden Stein gestoßen,  
So eilt' ich zu der Stadt hinaus;  
Die Krähen warfen Bäll' und Schloßen  
Auf meinen Hut von jedem Haus.  
Wie anders hast du mich empfangen,  
Du Stadt der Unbeständigkeit!  
An deinen blanken Fenstern sangen  
Die Lerch' und Nachtigall im Streit.  
Die runden Lindenbäume blühten,  
Die klaren Rinnen rauschten hell,  
Und ach, zwei Mädchenaugen glühten. -  
Da war's gescheh'n um dich, Gesell!  
Kommt mir der Tag in die Gedanken,  
Möcht' ich noch einmal rückwärts seh'n,  
Möcht' ich zurücke wieder wanken,  
Vor ihrem Hause stille steh'n.

### **8. Mirada retrospectiva**

*Me arden las plantas de los pies,  
aunque camino entre hielo y nieve.  
No pararé a respirar hasta perder de vista la torres.  
Tropecé con cada piedra  
al salir corriendo de la ciudad.  
Los cuervos me arrojan bolas de nieve y granizo  
¡Que fría fue tu bienvenida,*

*ciudad inconsciente  
Fuera de tus ventanas luminosas  
competían alondras con ruiseñores.  
Los tilos lucían frondosos brotes.  
Brillaban los ojos de una muchacha.  
Y canales de agua manaban alegres  
¡Aquello fue tu perdición amigo!  
Al recordar aquel día  
ansío mirar atrás otra vez.  
Ansío volver sobre mis pasos  
y volver frente a su casa.*

### **9. Irrlicht**

In die tiefsten Felsengründe  
Lockte mich ein Irrlicht hin:  
Wie ich einen Ausgang finde,  
Liegt nicht schwer mir in dem Sinn.  
Bin gewohnt das Irregehen,  
‘s führt ja jeder Weg zum Ziel:  
Uns’re Freuden, uns’re Wehen,  
Alles eines Irrlichts Spiel!  
Durch des Bergstroms trock’ne Rinnen  
Wind’ ich ruhig mich hinab,  
Jeder Strom wird’s Meer gewinnen  
Jedes Leiden auch ein Grab.

### **9. Fuego fatuo**

*Al abismo rocoso más profundo  
me atrajo un fuego fatuo.  
Encontrar la salida  
no me preocupa demasiado.  
Estoy acostumbrado a vagar pues  
todos los caminos llevan a la meta:  
penas y alegrías,  
son un juego de los fuegos fatuos.  
Por arroyos secos de las montañas  
voy buscando con calma.  
Todos los ríos alcanzan el mar*

*y toda pena alcanza su tumba.*

### 10. Rast

Nun merk' ich erst, wie müd' ich bin,  
 Da ich zur Ruh' mich lege:  
 Das Wandern hielt mich munter hin  
 Auf unwirtbarem Wege.  
 Die Füße frugen nicht nach Rast,  
 Es war zu kalt zum Stehen;  
 Der Rücken fühlte keine Last,  
 Der Sturm half fort mich wehen.  
 In eines Köhlers engem Haus Hab'  
 Obdach ich gefunden;  
 Doch meine Glieder ruh'n nicht aus:  
 So brennen ihre Wunden.  
 Auch du, mein Herz, in Kampf und Sturm  
 So wild und so verwegen,  
 Fühlst in der Still' erst deinen Wurm  
 Mit heißem Stich sich regen!

### 10. Descanso

*Solo ahora noto lo cansado que estoy.  
 Ahora que me echo a dormir.  
 Caminar me hace seguir alegre  
 por el tenebroso sendero.  
 Mis pies me pedían descanso.  
 Hacía demasiado frío para parar.  
 Mi espalda no sentía el peso  
 la tormenta me zarandeaba.  
 En la pobre choza de un carbonero  
 he encontrado refugio.  
 Para mis miembros no hay descanso  
 debido al ardor de sus heridas.  
 Tu también, corazón mío,  
 lucha en la tempestad fiera y osada.  
 Ahora, en silencio, nota que tu serpiente  
 se agita con un mordisco abrasador.*

## II. Frühlingstraum

Ich träumte von bunten Blumen,  
So wie sie wohl blühen im Mai;  
Ich träumte von grünen Wiesen,  
Von lustigem Vogelgeschrei.  
Und als die Hähne krächten,  
Da ward mein Auge wach;  
Da war es kalt und finster,  
Es schrieen die Raben vom Dach.  
Doch an den Fensterscheiben,  
Wer malte die Blätter da?  
Ihr lacht wohl über den Träumer,  
Der Blumen im Winter sah?  
Ich träumte von Lieb' um Liebe,  
Von einer schönen Maid,  
Von Herzen und von Küssen,  
Von Wonn' und Seligkeit.  
Und als die Hähne krächten,  
Da ward mein Herze wach;  
Nun sitz ich hier alleine  
Und denke dem Traume nach.  
Die Augen schließ' ich wieder,  
Noch schlägt das Herz so warm.  
Wann grünt ihr Blätter am Fenster?  
Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?

## II. Sueño de primavera

*He soñado con coloridas flores,  
De las que florecen en mayo.  
He soñado con verdes praderas,  
Con los alegres cantos de los pájaros.  
¡Y cuando cantaron los gallos,  
se abrieron mis ojos!  
Hacía frío y estaba oscuro,  
Los cuervos graznaban desde el tejado.  
Pero en el cristal de las ventanas,  
¿Quién ha pintado hojas allí?*

*¿Quizás os burlabais del soñador  
 que ha visto flores en el invierno?  
 Soñé con el amor correspondido  
 De una hermosa doncella  
 De corazones y besos  
 De deleite y bienaventuranza.  
 ¡Y cuando cantaron los gallos  
 se despertó mi corazón!  
 Y ahora, aquí estoy sentado, solo,  
 Y medito sobre mi sueño.  
 Nuevamente cierro los ojos,  
 aún late el corazón, tan cálido.*

*¿Cuándo verdecerán en la ventana las hojas?  
 ¿Cuándo tendré a mi amada en mis brazos?*

## 12. Einsamkeit

Wie eine trübe Wolke  
 Durch heit're Lüfte geht,  
 Wann in der Tanne Wipfel  
 Ein mattes Lüftchen weht:  
 So zieh ich meine Straße  
 Dahin mit tragem Fuß,  
 Durch helles, frohes Leben,  
 Einsam und ohne Gruß.  
 Ach, daß die Luft so ruhig!  
 Ach, daß die Welt so licht!  
 Als noch die Stürme tobten,  
 War ich so elend nicht.

## 12. Soledad

*Como pasa una nube oscura  
 por cielos claros  
 Cuando en la copa de los abetos  
 soplabla una leve brisa  
 Así sigo yo mi camino  
 con paso cansino  
 por entre la vida, clara, alegre  
 solo sin una palabra de saludo.*

*¡Que tranquilo está el cielo!  
¡Que claro parece el mundo!  
Cuando aún rugía la tormenta  
no me sentía tan desdichado.*

### 13. Die Post

Von der Straße her ein Posthorn klingt.  
Was hat es, daß es so hoch aufspringt,  
Mein Herz?  
Die Post bringt keinen Brief für dich.  
Was drängst du denn so wunderlich,  
Mein Herz?  
Nun ja, die Post kömmt aus der Stadt,  
Wo ich ein liebes Liebchen hatt',  
Mein Herz!  
Willst wohl einmal hinüberseh'n  
Und fragen, wie es dort mag geh'n,  
Mein Herz?

### 13. El correo

*Desde la calle se oye el cuerno del postillón.  
¿Qué le sucede, que tan alto salta  
mi corazón?  
El correo no trae ninguna carta para ti  
¿Qué te agobia tan maravillosamente,  
mi corazón?  
Ah bueno, el correo viene de la ciudad,  
¿Dónde tengo un cariñoso amorcito,  
mi corazón?  
Quieres por una vez ver más lejos  
Y preguntar ¿cómo van las cosas  
mi corazón?*

### 14. Der greise Kopf

Der Reif hatt' einen weißen Schein  
Mir übers Haar gestreuet;  
Da meint' ich schon ein Greis zu sein  
Und hab' mich sehr gefreuet.

Doch bald ist er hinweggetaut,  
 Hab' wieder schwarze Haare,  
 Daß mir's vor meiner Jugend graut -  
 Wie weit noch bis zur Bahre!  
 Vom Abendrot zum Morgenlicht  
 Ward mancher Kopf zum Greise.  
 Wer glaubt's? und meiner ward es nicht  
 Auf dieser ganzen Reise!

#### 14. La cabeza cana

*La escarcha ha esparcido  
 un velo blanco sobre mi cabeza.  
 Entonces pensé que ya era viejo  
 y me alegré mucho.  
 Pero no tardó en derretirse.  
 Mi pelo vuelve a ser negro  
 y mi juventud me hace temblar.  
 ¡Cuánto queda por llegar a la tumba!  
 Entre el anochecer y el amanecer  
 muchas cabezas se han hecho viejas  
 ¿Quién lo creería?  
 ¡Y a la mía no le ha ocurrido en todo el viaje!*

#### 15. Die Krähe

Eine Krähe war mit mir  
 Aus der Stadt gezogen,  
 Ist bis heute für und für  
 Um mein Haupt geflogen.  
 Krähe, wunderliches Tier,  
 Willst mich nicht verlassen?  
 Meinst wohl, bald als  
 Beute hier Meinen Leib zu fassen?  
 Nun, es wird nicht weit mehr geh'n  
 An dem Wanderstabe.  
 Krähe, laß mich endlich seh'n,  
 Treue bis zum Grabe!

### 15. El cuervo

*Un cuervo me había acompañado  
desde que salí de la ciudad.  
Hasta hoy me había seguido  
volando sobre mi cabeza.  
Cuervo, extraña criatura,  
¿No quieres abandonarme?  
¿A caso pretendes hacer  
pronto presa en mi cuerpo?  
Yo no podré seguir mucho más  
con mi bastón.  
¡Cuervo, muestra por lo menos  
fidelidad hasta la muerte!*

### 16. Letzte Hoffnung

Hier und da ist an den Bäumen  
Noch ein buntes Blatt zu seh'n,  
Und ich bleibe vor den Bäumen  
Oftmals in Gedanken steh'n.  
Schaue nach dem einen Blatte,  
Hänge meine Hoffnung dran;  
Spielt der Wind mit meinem Blatte,  
Zitt'r' ich, was ich zittern kann.  
Ach, und fällt das Blatt zu Boden,  
Fällt mit ihm die Hoffnung ab;  
Fall' ich selber mit zu Boden,  
Wein' auf meiner Hoffnung Grab.

### 16. Última esperanza

*Aquí y allá, en los árboles,  
aún puede verse una hoja coloreada  
Y ante los árboles  
a menudo me detengo a pensar.  
Miro la hoja solitaria  
pongo en ella mi esperanza.  
Cuando el viento juega con mi hoja  
tiemblo cuando puedo.  
¡Ay, cuando la hoja caiga al suelo*

*mi esperanza se hundirá con ella!  
Yo también caeré y floreceré  
sobre la tumba de mi esperanza.*

### 17. Im Dorfe

Es bellen die Hunde, es rascheln die Ketten;  
Die Menschen schnarchen in ihren Betten,  
Träumen sich manches, was sie nicht haben,  
Tun sich im Guten und Argen erlaben;  
Und morgen früh ist alles zerflossen.  
Je nun, sie haben ihr Teil genossen  
Und hoffen, was sie noch übrig ließen,  
Doch wieder zu finden auf ihren Kissen.  
Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,  
Laßt mich nicht ruh'n in der Schlummerstunde!  
Ich bin zu Ende mit allen Träumen.  
Was will ich unter den Schläfern säumen?

### 17. En el pueblo

*Ladran perros, suenan cadenas.  
Las gentes duermen en sus camas.  
¡Sueñan con cosas que no poseen!  
Se alimentan del bien y del mal.  
Y en la mañana todo se desvanece.  
Sí, tuvieron su porción de felicidad  
Ojalá, todo lo que han dejado atrás  
lo encuentren sobre la almohada.  
Seguid ladrando, perros guardianes  
¡Atormentadme en mi descanso!  
He terminado con todos mis sueños  
¿por qué debería permanecer entre los durmientes?*

### 18. Der stürmische Morgen

Wie hat der Sturm zerrissen  
Des Himmels graues Kleid!  
Die Wolkenfetzen flattern  
Umher im matten Streit.  
Und rote Feuerflammen

Zieh'n zwischen ihnen hin;  
Das nenn' ich einen Morgen  
So recht nach meinem Sinn  
Mein Herz sieht an dem Himmel  
Gemalt sein eig'nes Bild -  
Es ist nichts als der Winter,  
Der Winter, kalt und wild!

### 18. Mañana de tormenta

*¡Como ha desgarrado la tormenta  
el manto gris del cielo!  
Las nubes, hechas jirones,  
se agitan en cansada lucha.  
Y lenguas rojas de fuego  
se interponen entre ellas  
¡Eso es una mañana  
semejante a mi corazón!  
En el cielo ve mi corazón  
dibujada su propia imagen.  
¡No hay más que invierno!  
¡Invierno, frío y salvaje!*

### 19. Täuschung

Ein Licht tanzt freundlich vor mir her,  
Ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer;  
Ich folg' ihm gern und seh's ihm an,  
Daß es verlockt den Wandersmann.  
Ach! wer wie ich so elend ist,  
Gibt gern sich hin der bunten List,  
Die hinter Eis und Nacht und Graus  
Ihm weist ein helles, warmes Haus.  
Und eine liebe Seele drin. -  
Nur Täuschung ist für mich Gewinn!

### 19. Espejismo

*Con luz amigable baila delante mía  
Yo sigo su zigzag.  
Le sigo alegre y me doy cuenta*

*de que aleja al vagabundo.  
 ¡Ay! Alguien tan desdichado como yo  
 se abandona alegre al bello tronco,  
 que más allá del miedo de la noche  
 muestra una casa luminosa y cálida.  
 Y un alma querida en su interior.  
 ¡Sólo poseo el espejismo!*

### 20. Der Wegweiser

Was vermeid' ich denn die Wege,  
 Wo die ander'n Wand'rer gehn,  
 Suche mir versteckte Stege  
 Durch verschneite Felsenhöh'n?  
 Habe ja doch nichts begangen,  
 Daß ich Menschen sollte scheu'n, -  
 Welch ein törichtes Verlangen  
 Treibt mich in die Wüstenei'n?  
 Weiser stehen auf den Strassen  
 Weisen auf die Städte zu,  
 Und ich wand're sonder Maßen  
 Ohne Ruh' und suche Ruh'.  
 Einen Weiser seh' ich stehen  
 Unverrückt vor meinem Blick;  
 Eine Straße muß ich gehen,  
 Die noch keiner ging zurück.

### 20. La señal

*¿Por qué rehúyo los caminos  
 recorridos por otros vagabundos,  
 y busco caminos ocultos  
 por rocosas alturas nevadas?  
 Al fin y al cabo no he dicho nada  
 que me haga evitar a los hombres.  
 ¿Qué absurdo anhelo me conduce  
 a parajes desolados?  
 Hay señales junto a los caminos,  
 Señalan hacia las ciudades  
 y yo vagabundeo sin cesar,*

*inconsolable, mas busco descanso.  
Veo una señal inmóvil ante mis ojos.  
Debo seguir un camino  
del que nadie ha regresado aún.*

### 21. Das Wirtshaus

Auf einen Totenacker hat mich mein Weg gebracht;  
Allhier will ich einkehren, hab' ich bei mir gedacht.  
Ihr grünen Totenkränze könnt wohl die Zeichen sein,  
Die müde Wand'rer laden ins kühle Wirtshaus ein.  
Sind denn in diesem Hause die Kammern all' besetzt?  
Bin matt zum Niedersinken, und tödlich schwer verletzt.  
O unbarmherz'ge Schenke, doch weisest du mich ab?  
Nun weiter denn, nur weiter, mein treuer Wanderstab!

### 21. La posada

*A un cementerio me ha traído mi camino.  
Me quedare aquí, me dije Vosotras, verdes coronas,  
bien podríais ser señal que invitasen a los cansados viajeros a la fresca posada.  
¿Acaso están en esta casa ocupadas todas las habitaciones?  
Estoy a punto de desfallecer. Estoy mortalmente herido.  
Taberna sin piedad, ¿me cierras tus puertas?  
¡Pues entonces, adelante, mi fiel cayado!*

### 22. Mut

Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,  
Schüttl' ich ihn herunter.  
Wenn mein Herz im Busen spricht,  
Sing' ich hell und munter.  
Höre nicht, was es mir sagt,  
Habe keine Ohren;  
Fühle nicht, was es mir klagt,  
Klagen ist für Tore.  
Lustig in die Welt hinein Gegen  
Wind und Wetter!  
Will kein Gott auf Erden sein,  
Sind wir selber Götter!

**22. Valor**

*Cuando la nieve me cae en la cara,  
la aparto.*

*Canto alegremente cuando  
mi corazón habla en mi pecho.*

*No oigo lo que me dice.*

*No tengo oídos.*

*No siento sus quejas.*

*Quejarse es de necios.*

*¡Alegremente por el mundo,  
fauces del viento y del tiempo!*

*¡Si no hay Dios en la tierra  
nosotros somos dioses!*

**23. Die Nebensonnen**

Drei Sonnen sah ich am Himmel steh'n,

Hab' lang und fest sie angeseh'n;

Und sie auch standen da so stier,

Als könnten sie nicht weg von mir.

Ach, *meine* Sonnen seid ihr nicht!

Schaut Andren doch ins Angesicht!

Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei;

Nun sind hinab die besten zwei.

Ging nur die dritt' erst hinterdrein!

Im Dunkeln wird mir wohler sein.

**23. Los falsos soles**

*He visto tres soles en el cielo.*

*Los miré largo tiempo, fijamente.*

*Ellos también me miraron fijamente*

*como si no quisieran dejarme.*

*¡Ay! ¡Vosotros no soy mis soles!*

*¡Mirad a otros a la cara!*

*Hace poco yo tenía tres soles,  
ahora los dos mejores se han ido.*

*¡Si el tercero quisiera!*

*Preferiría quedarme a oscuras.*

**24. Der Leiermann**

Drüben hinterm Dorfe  
Steht ein Leiermann  
Und mit starren Fingern  
Dreht er, was er kann.  
Barfuß auf dem Eise  
Schwankt er hin und her  
Und sein kleiner Teller  
Bleibt ihm immer leer.  
Keiner mag ihn hören,  
Keiner sieht ihn an,  
Und die Hunde brummen  
Um den alten Mann.  
Und er läßt es gehen Alles,  
wie es will, Dreht und seine  
Leier Steht ihm nimmer still.  
Wunderlicher Alter,  
Soll ich mit dir geh'n?  
Willst zu meinen Liedern  
Deine Leier dreh'n?

**24. El organillero**

*En las afueras del pueblo  
hay un organillero.  
Y con dedos entumecidos le da  
a la cuerda penosamente.  
Se tambalea desnudo  
sobre el hielo  
Y su platillo siempre  
está vacío.  
Nadie quiere oírle,  
nadie le mira  
Y los perros gruñen  
alrededor del pobre viejo.  
Y el lo ignora todo,  
no se inmuta.  
Da cuerda a su organillo,  
nunca para.*

*Viejo extraño,  
¿Voy contigo?  
¿Harás girar tu organillo  
para mis canciones?*

## WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832)

### **Mignon**

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,  
Im dunklen Laub die Gold-Orangen glühn,  
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,  
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?  
Kennst du es wohl?  
Dahin! dahin  
Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach.  
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,  
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:  
Was hat man dir, du armes Kind, getan?  
Kennst du es wohl?  
Dahin! dahin  
Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?  
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg;  
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;  
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut!  
Kennst du ihn wohl?  
Dahin! dahin  
Geht unser Weg! O Vater, laß uns ziehn!

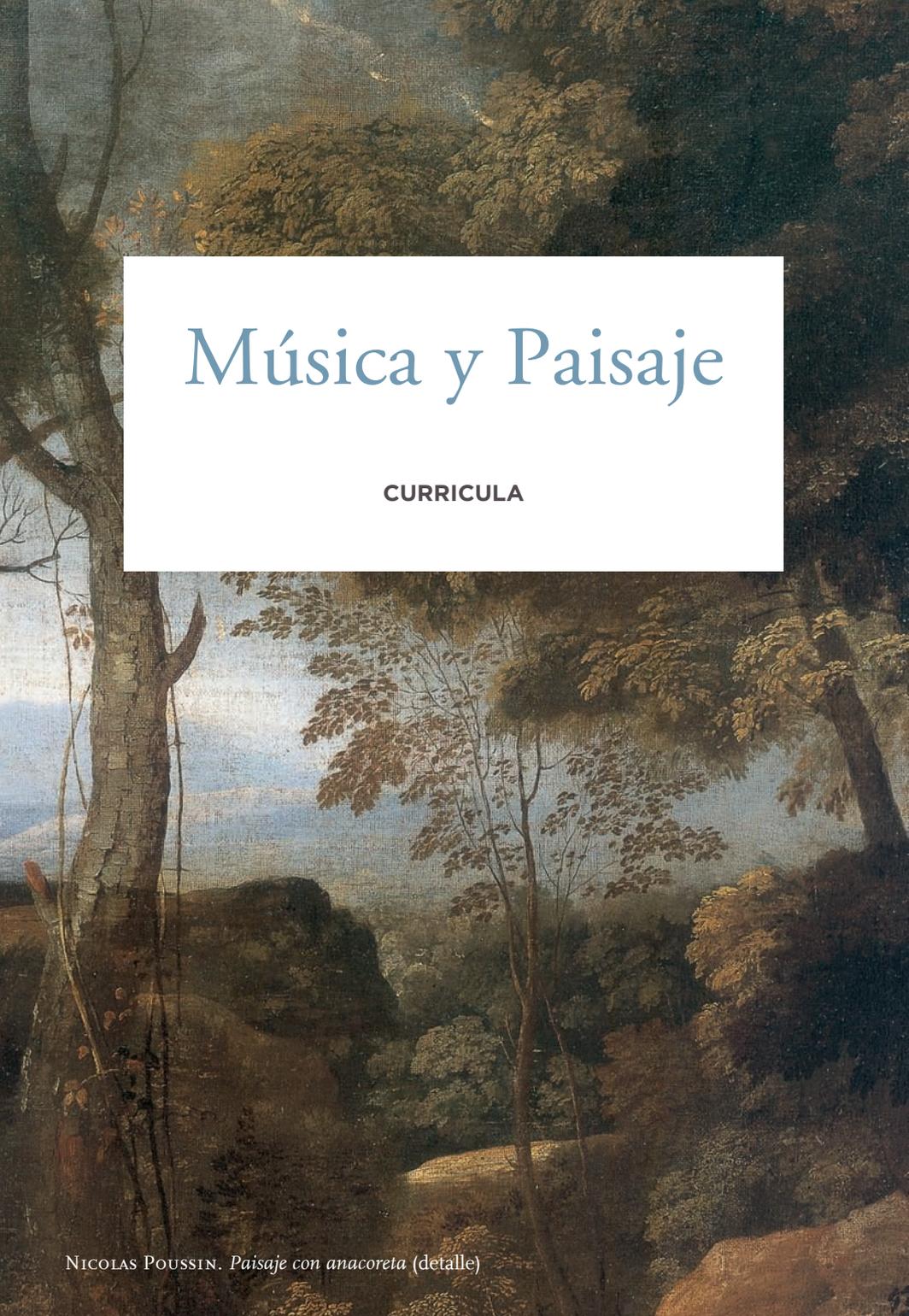
### Mignon

*¿Conoces tú la tierra que al azahar perfuma  
do en verde oscuro brillan naranjas de oro y miel,  
donde no empaña el cielo caliginosa bruma  
y entrelazados crecen el mirto y el laurel?  
¿No la conoces? dime.  
Es allí, es allí  
donde anhelo ir contigo a vivir junto a ti.*

*¿Conoces tú el palacio que un rey pomposo habita,  
con pórtico y salones que alumbra tanta luz?  
Y príncipes de mármol, que al verme: «¡Pobrecita!  
diránme; ¿qué te has hecho? ¿de dónde vienes tú?»  
¿No la conoces? Dime.  
Es allí, es allí  
do quiero estar contigo y vivir junto a ti.*

*¿Conoces tú aquel monte que une al abismo un puente,  
que escalan las acémilas en lenta procesión,  
donde retumba el trueno e hidrópico el torrente  
se precipita altísimo con resonante son?  
¿Conócelo, oh maestro?  
Por ahí, por ahí  
anhelo irme contigo a vivir junto a ti.*

*(Versión de Rafael Pombo)*



# Música y Paisaje

**CURRICULA**



## I Filarmonici di Roma

La Orquesta de Cámara “I Filarmonici di Roma” (antes “Orquesta de Cámara de Santa Cecilia”), parte de la iniciativa de algunos componentes de la plantilla orquesta de la entidad Ceciliania. Desde su aparición han obtenido el más amplio consenso de crítica y público.

Han interpretado conciertos bajo la dirección de, entre otros, Wolfgang Sawallisch, Carlo Zecchi, y Yehudi Menuhin, y con solistas como Milstein, Menuhim, Stefanato, Asciolla, Campanella, Vasary, Gazzelloni, Szeryng y Rostropovich, tocando en distintas formaciones según la necesidad y con un vasto repertorio que abarca desde la música barroca hasta la contemporánea.

Actualmente lleva a cabo una intensa actividad con Uto Ughi como solista y director. Muchos de sus conciertos han sido retransmitidos por la televisión. Han efectuado numerosas grabaciones, incluyendo la realizada con Uto Ughi de la integral de los conciertos para violín de Mozart.

En Venecia han participado en los actos conmemorativos del centenario del nacimiento de Respighi, en el festival “Omaggio a Venezia” en honor de Arthur Rubinstein y en el premio “Una vita per la música” en honor de Carlo María Giuliani.

Insertos en la temporada oficial de la Academia Nacional de Santa Cecilia, el grupo colabora con las más importantes sociedades concertísticas formando parte también de iniciativas de humanitarias promovidas por Amnistía Internacional, Asociación para la Investigación del Cáncer, Madre Teresa de Calcuta, Fao, etc.

La orquesta ha efectuado diversas giras en el extranjero incluyendo México, Canadá, Líbano, España, EE.UU., la India, Japón, Egipto, Tailandia y Birmania (siendo la primera orquesta occidental en tocar en este país). En 2007 realizaron una gira por Moscú y todas las capitales de los países bálticos tocando con Uto Ughi y con Rostropovich.

La orquesta ha recibido numerosos premios, entre ellos el Premio Caelsia de arte y cultura, ha sido investida con la Medalla de Oro en Campidoglio, y le ha sido otorgada una placa que dice textualmente “A la orquesta I Filarmonici di Roma, que ha elevado al máximo nivel la expresión de la música italiana por todo el mundo”.

## Sebastian Noack

Nacido en Berlín, estudió canto en la Escuela Superior de Arte de de Berlín con Dietmar Hackel, Ingrid y Dietrich Fischer-Dieskau. Se dio a conocer gracias a su Primer Premio en el Concurso de canto nacional.

También resultó vencedor en el Concurso Paula Lindberg-Salomon y obtuvo el segundo Premio en el Concurso Internacional de la Canción en el Wigmore Hall en Londres. Desde entonces ha ido adquiriendo fama en el mundo de la lírica.

Ha actuado con directores como Christoph Eschenbach, Bychkov Semión, Marin Alsop (Requiem de Brahms), Kirill Petrenko (Berlioz; Infancia de Cristo), Markus Stenz (Primera Noche de Walpurgis de Mendelssohn y Pasión según San Mateo de Bach), Johannes Debus, Marcus Creed, Michel Corboz, Pierre Cao (Réquiem de Fauré), Roy Goodman y Bernius. Su repertorio incluye todas las obras importantes de oratorio desde el Renacimiento hasta la actualidad.

Numerosas representaciones de las pasiones, el *Oratorio de Navidad*, la *Misa en sí menor*, y cantatas de J. S. Bach con Helmuth Rilling, Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt y lo llevaron por toda Europa, EE.UU. y Asia Sur-Oriental. Es invitado frecuentemente en festivales internacionales: Rheingau, Schleswig-Holstein, Oregon Festival Bach, Jerusalén de Música de Cámara, Palacio de Brühl, Festival de Saintes entre otros. Ha grabado con orquestas de las principales emisoras de radio y con renombradas orquestas barrocas así como con agrupaciones de cámara, por ejemplo el grupo Sharoun o bien el Trío de Sabine Meyer.

En 2001 grabó un CD, para Harmonia-Mundi con la *Passion según San Juan* y la *Cantata de Navidad* (ambas dirigidas por Philippe Herreweghe), también ha grabado la ópera de Händel *Siroe*, dirigida por Andreas Springer.

Sebastian Noack está especialmente interesado en el lied, ya hace algunos años empezó con gran éxito con Thomas Quasthoff con una tarde de lied en Lindau, recientemente fue invitado a cantar en la Schumannhaus en Bonn. Junto con Ruth Ziesak cantó *des Knaben Wunderhorn* de Mahler con nueva instrumentación en el Konzerthaus de Berlín así como en Stuttgart y Basilea. En 1999 reemplazó a Thomas Quasthoff por su pianista actual Manuel Lange con el que ha fundado un nuevo ciclo de conciertos de lied en Berlín en el Museo de Instrumentos Musicales, con sus actuaciones alternadas con otros renombrados artistas este ciclo está

siendo ya muy famoso. Junto con Juliane Banse y Stella Doufexis Noack cantó el pasado verano en la Schubertiade de Schwarzenberg.

## Manuel Lange

El pianista Manuel Lange nacido en Berlín estudió piano con Oleg Maisenberg en Stuttgart y Hans Leygraf en Salzburgo y Berlín. Posteriormente participó con regularidad en las clases magistrales de lied con Dietrich Fischer-Dieskau, Aribert Reimann y Wolfram Rieger.

Ganó el Primer Premio de piano de acompañamiento en el concurso internacional Paula-Lindberg-Salomon “El Lied”; 1997 así como el premio especial para el mejor piano de acompañamiento en el Concurso de Canto Hilde Zadek en 1998, en Passau, también obtuvo la beca en Bayreuth de la Asociación Richard Wagner de Berlín y el Premio Hanns Eisler en la Academia de Música Hanns Eisler.

Después de seis años como profesor en la Ópera Cómica de Berlin, a principios del 2005, fue designado como profesor de piano de acompañamiento para cantantes en la Universidad de las Artes de Berlín. En julio de 2010, fue requerido en la Academia de Música de Detmold, como profesor de piano de acompañamiento de lied.

En 2006 junto con el barítono Sebastian Noack, con quien estableció una larga colaboración artística, fundó un ciclo de conciertos en Berlín MEISTERLIED que se dedica principalmente al lied de período romántico alemán.

Acompañando a la soprano Anne Schwanewilms, Manuel Lange interpretó tardes de lied en el Concertgebouw de Amsterdam, en la Ópera de Dresden, en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas, en el Teatro del Liceo de Barcelona, en la Ópera del Rin en Straßburg y en la Ópera de Frankfurt.

Paralelamente a su actividad dedicada al lied Manuel Lange alterna su actividad como solista, habiendo tocado con la Nueva Orquesta Filarmónica de Frankfurt, dirigida por Wolfgang Wengenroth, el *concierto n° 4* de Beethoven y con el Jungen Berlin Ensemble el concierto de Grieg.

## Trío Argenta

Daniel Álvarez, Alberto Gorrochategui y Silvia Carrera son tres brillantes músicos cuya formación y proyección internacional, les ha llevado a fusionar sus carreras formando el trío Ataúlfo Argenta para rendir homenaje a este magnífico director de orquesta.

Fundado a finales de 2007 con el pianista Pablo López, el Trío Argenta ha realizado numerosos conciertos y giras con instituciones de reconocido peso internacional como la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Fundación Botín, Real Sociedad Menéndez Pelayo y Caja Cantabria obteniendo excelentes resultados de audiencia y crítica especializada.

Tras estos años de éxitos, el trío recibe la invitación de la prestigiosa Real Sociedad Menéndez Pelayo para ser el trío titular de dicha institución, siendo sus componentes miembros de la citada Sociedad. Junto a ésta, han planificado una temporada permanente de conciertos anuales y la grabación de una colección de CDs con diversas discográficas. El primero de estos CDs ha sido grabado por la discográfica ARSIS con el *trío Op.15* de Smetana y el *Op. 8, n.º 1* de Brahms.

En 2010 se incorpora al trío la pianista Silvia Carrera, la cual, tras cosechar importantes éxitos a nivel individual y en diversos grupos de cámara, se establece como parte integrante del trío Ataúlfo Argenta.

Entre los próximos compromisos del trío figuran conciertos en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, la Fundación Juan March y la Sala de Conciertos de Conde Duque.

## Daniel Álvarez

Finalizó su carrera de violín en la Universidad de Madison con las máximas calificaciones. Se ha formado con maestros como Varujan Cozighian, José Luis García Asensio, Manuel Guillén, Pinchas Zukerman o Vartan Manouguian.

Ganó por concurso la plaza de violín solista de la UW Orquesta de Cámara de Madison, (EE.UU.) compartiendo escenario con artistas de la talla de Robert Mann, (primer violín del Cuarteto Juilliard, New York) David Perry (Concertino de la Sinfónica de Chicago) y Jeffrey Siegel. Daniel Álvarez ha sido becado por la Fundación Botín y toca un Antonio Guadagnini de 1848.

## Silvia Carrera

Finalizó su formación en el Conservatorio Superior de Música Eduardo Martínez Torner de Oviedo bajo la dirección de Teresa Pérez con Matrícula de Honor y obteniendo el Premio Fin de Carrera Ángel Muñiz Toca, tras esto, realiza un postgrado de Experto Universitario en Análisis e Interpretación Musical en la Universidad de Oviedo con el maestro Josep Colom. Ha sido becaria de la Fundación Botín y ganadora de diversos concursos nacionales.

Actualmente, forma parte del Dúo Abeltenea con el oboísta Carlos Blanco y colabora como maestra repetidora en el Coro Lírico de Cantabria.

## Alberto Gorrochategui

Tras finalizar sus estudios superiores en el Real Conservatorio Superior de Madrid con Matrícula de Honor, bajo la dirección del profesor Iagoba Fanlo, se desplaza a París para perfeccionarse con el maestro Philippe Müller, terminando con Primer Premio.

Ha sido becado por la Fundación Botín durante los cinco últimos años de carrera. Ha actuado tanto como solista con orquesta, como en recitales de música de cámara en auditorios de España, Francia, Inglaterra y México. Ha colaborado con la orquesta de RTVE y ha realizado grabaciones para RNE y ARSIS.

Actualmente, forma dúo con el pianista Carlos Galán y es miembro del Octeto Ibérico de Violonchelos, dirigido por Elías Arizcuren.

## Marina Rodríguez Cusí

Nació en Siete Aguas (Valencia) y cursó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Valencia, en la especialidad de oboe y posteriormente canto con Ana Luisa Chova, obteniendo el Premio de honor Fin de Carrera.

Ha sido galardonada en los concursos Eugenio Marco de Sabadell; Festival Lírico de Callosa d'en Sarriá, Internacional de Música Española en Compostela y Concurso Internacional Francisco Viñas de Barcelona.

Tras debutar con (Cherubino) *Le Nozze di Figaro* en el Palau de la Música de Valencia, comienza una intensa actividad en el campo de la ópera, interpretando entre otros: (Ottone) *L'Incoronazione di Poppea*, (Smeton) *Anna Bolena*, (Suzuki) *Madame Butterfly*, (Romeo) *Capuletti ed i Montecchi*, (Olga) *Eugene Onegin*, (Zia

Principessa) *Suor Angélica*, (Siebel) *Fausto*, (Bersy) *Andrea Chernier*, (La belle) *La Belle et la Bête*, y otros tantos roles de los títulos operísticos más famosos (*Otello*, *El oro del Rhin*, *El ocaso de los dioses*, *Salomé*, *El caballero de la rosa*, etc.

Ha actuado en los teatros más importantes de España: Teatro Real de Madrid, Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Arriaga y Euskalduna de Bilbao, Palacio de la Ópera de La Coruña, Kursaal de San Sebastián, Campoamor de Oviedo, Gayarre de Pamplona, Maestranza de Sevilla, Auditorium Palma de Mallorca, Villamarta de Jerez, Cervantes de Málaga, etc. Y en las salas más prestigiosas de Europa: Golden de Palermo, Alte Oper Frankfurt, Concertgebouw de Ámsterdam, Musikverein de Viena, Staatsoper de Hamburgo, Salle Pleyel de París, Festival Perigord (Francia), Festival Pergolesi-Spontini de Jesi (Italia), entre otros.

También ha sido protagonista en los papeles más sobresalientes del Oratorio: *Stabat Mater* de Pergolesi, *Weihnachts-Oratorium* y *Magnificat* de Bach, *Mesías* de Haendel, *Juditha Triumphans* de Vivaldi, *Requiem* de Mozart, *Petite Messe Solennelle* de Rossini, *Kindertotenlieder* de Mahler, *Los Ángeles* de R. Chapí, *La Damoiselle Elue* de Debussy, *El Amor Brujo* y *El Sombrero de Tres Picos* de M. de Falla, *Alegrias* de García Abril, *Philistaei a Jonatha Dispersi* de Martín y Soler, *Las Canciones Negras* de Montsalvatge, etc..

Ha sido protagonistas de estrenos importantes con obras de compositores españoles como Báguena Soler, M. Palau, F. Pedrell, M. Ortega, R. Garay, Tomás Marco, A. García Abril. Es asidua invitada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid con Doña Francisquita, Pan y Toros, Los diamantes de la Corona, La Calesera, La Montería, etc. Marina Rodríguez Cusí ha desplegado una intensa actividad tanto en el universo de la lírica como en el concierto en recitales y con orquesta, habiendo sido dirigida por los directores más eminentes.

## Marisa Blanes

Nacida en Alcoy (Alicante), la pianista Marisa Blanes es uno de los valores más sólidos del pianismo español actual con un reconocimiento refrendado públicamente por la crítica especializada como “virtuosa de excepcional elocuencia” resaltando “su enorme versatilidad y cálida personalidad”.

Graduada en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con el Premio Fin de Carrera, perfeccionó su estudios pianísticos con David Levine en el Robert

Schumann Institut de Dusseldorf merced a una beca de la Fundación Alexander von Humboldt y de Música de Cámara con el Cuarteto Amadeus en la Escuela Superior de Música de Colonia, obteniendo por unanimidad del jurado *Summa cum Laude* en virtuosismo.

Ha recibido lecciones magistrales de Jeanne Marie Darré, Aldo Ciccolini, Vitali Margulis, Alexei Nassedkin y Paul Badura Skoda y ha desplegado una intensa actividad concertística tanto como solista como en el ámbito de la Música de Cámara.

Es doctora en Música por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia y Premio Extraordinario a la Investigación de Tesis Doctorales concedido por el Instituto de Estudios alicantinos Juan Gil-Albert, destacando en su faceta de investigadora la publicación de su libro *La obra pianística de Amando Blanquer* así como la grabación de sendos documentos discográficos con la obra pianística de dicho compositor y la obra camerística y vocal del compositor Luis Blanes.

Asimismo posee un buen número de grabaciones discográficas que van desde Brahms, Liszt, Chopin hasta Granados, Poulenc, con referencias destacables de los compositores españoles del siglo XX (Carlos Palacio, Joaquín Rodrigo, Antón García Abril, etc.).

Dedicada al concierto como solista y en el marco de la música de cámara, Marisa Blanes ha dejado constancia de su calidad pianística en diferentes países de Europa y América en recitales y actuaciones orquestales con conciertos de Mozart, Beethoven, Chopin, Grieg, Falla, Montsalvatge, Strawinsky, Blanquer...

Actualmente compagina su carrera concertística con la docencia como Catedrática de piano en el Conservatorio Superior de Música de Valencia del cual es profesora por oposición desde el año 1991.

## Perku-Va. Percussion Ensemble

PerKu-Va es un grupo formado por cinco amigos y profesores de percusión de Murcia y Valencia que hace ya unos cuantos años decidieron poner sus ideas y conocimientos en común para crear y producir proyectos musicales únicos que alimentasen y contribuyesen al desarrollo musical y cultural de la sociedad de hoy en día.

PerKu-Va puede ofrecer y ofrece diferentes y variados programas que destacan por la selección esmerada y exquisita de un repertorio plural y amplio en estilos del mundo y el sistema solar, amén del sonido y la puesta en escena. Utilizando una serie de piezas de calidad musical excepcional, pertenecientes todas ellas a momentos recientes, contemporáneos y futuros de la historia de la percusión, el programa adquiere cuerpo y forma peculiares, con una rica mezcla estilística yendo desde lo étnico, a lo clásico, pasando por lo jazzístico y rozando un poco lo excéntrico..., aderezado todo ello con sutiles sugerencias teatrales, dejando en el espectador como es natural una sensación de expectación continua.

El rápido desarrollo al que se han visto sometidos los instrumentos de percusión en la actualidad se debe en gran manera al contacto entre las diferentes civilizaciones del mundo, lo cual ha proporcionado la aparición de nuevos instrumentos, resultando algunos de ellos todavía un poco familiares. Así mismo este desarrollo ha traído una evolución de las técnicas en cada uno de los instrumentos nuevos y un perfeccionamiento técnico en los más antiguos. Fruto de esta evolución son los grupos o ensembles de percusión con entidad propia que empezaron a surgir a partir de los años cincuenta. Continuamente van experimentando nuevas formas de llegar a otros públicos que nunca habían escuchado un grupo de percusión.

La amplia trayectoria artística del grupo PerKu-Va les ha llevado a participar en diversos acontecimientos musicales y festivales internacionales de percusión como las Jornadas Internacionales de Percusión de Ribarroja del Turia, Kursaal de Donostia, Palau de la Música de Valencia, "PerKuLliria", Lorca, festival ECOS de Cartagena, Festival de Musica Contemporánea de Murcia, 2º Festival de Marimbistas de Villahermosa y 8º Festival de Marimbistas de Chiapas (México), 14º Festival Internacional de Percusión de Puerto Rico, BUM Fest en Zalec (Eslovenia), IPEW en Bjelovar (Croacia) Festival de Percusión de Győr (Hungria) y NOP en Graz (Austria).

Han acompañado a solistas de reconocimiento internacional como Kai Steinsgard (Dinamarca), Bogdan Bacanu (Rumanía), Samuel Takyi (Ghana), Momoko Kamilla (Japón), Kevin Bobo (USA), Filippo Latanzi (Italia), Mark Ford (USA)...

PerKu-Va también tiene en su repertorio otros proyectos como "Percufonies" "Ibèrics", "PerkuPop" incluso realiza proyectos pedagógicos para la difusión

de la percusión entre los niños y jóvenes, además de conciertos en familia. Con este fin ha realizado los espectáculos “Percusiones Animadas” y “Érase una vez la percusión” propuesto con la formación de grupo de percusión y aparte con la de grupo de percusión y orquesta, habiéndolo llevado a cabo junto a la orquesta de Murcia en 2006 y la Banda de Bétera en 2008. Después de esta experiencia tan dilatada sobre los escenarios PerKu-Va ha comprobado siempre lo mismo: el placer de ver disfrutar a la audiencia con la música de percusión.

## Miquel Bernat

Miquel Bernat (Benisanó, Valencia, 1966) ha tocado con múltiples grupos de música contemporánea como ‘Ictus Ensemble’ de Bruselas, ‘Trio Allures’ o ‘Duo Contemporain’ de Rotterdam, entre otros. Percusionista de reconocimiento internacional, actúa frecuentemente en los más prestigiosos festivales internacionales de música contemporánea en Europa, América, Australia y Asia.

Entre sus actuaciones destacan dos estrenos mundiales. Por un lado, el de la obra *Campos Magnéticos* de César Camarero en 2002 con la Orquesta Nacional de Oporto y la Orquesta de la Comunidad de Madrid. Por otro, el de la obra *Mantis Walk in a Metal Space* de Javier Álvarez, que Bernat interpreta en el festival AGORA 2003 como encargo del IRCAM del Centro Pompidou de París.

Fundador del grupo de percusión portugués ‘Drumming’, que fue seleccionado como grupo residente de Oporto cuando la ciudad era Capital Europea de Cultura en 2001. Ha ejercido como docente en Bruselas y Rotterdam y, actualmente, en la Escuela Superior de Música y Artes del Espectáculo de Oporto, las escuelas profesionales de música de Oporto y Espinho de Portugal y la Superior de Música de Cataluña.

## Juan Carlos Garvayo

Juan Carlos Garvayo es uno de los más activos y versátiles pianistas españoles de la actualidad. Como solista y como miembro del prestigioso Trío Arbós, actúa con regularidad en las principales salas y festivales internacionales a lo largo de más de treinta países: Konzerthaus de Viena, Conservatorio Chai-kovski de Moscú, Academia Sibelius de Helsinki, Bienal de Venecia, Teatro Colón de Buenos Aires, Auditorio Nacional de Música de Madrid, Festival de

Kuhmo, Festival Time of Music de Viitasaari, Wittener Tage für Neue Musik, Singapore Arts Festival, Festival de Spoleto, Shanghai Festival, Nuova Consonanza de Roma, Klangspuren Festival, ULTIMA de Oslo, Festival NUMUS de Toronto, Festival Internacional de Santorini, Festival de Ryedale, Quincena Musical Donostiarra, Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, Festival Internacional de Santander, Ensembles de Valencia, Teatro Central de Sevilla, etc., y como solista con orquestas como la Orquesta Nacional de España, Deutsches Symphonie Orchester, KlangforumWien, Orquesta Sinfónica de Santa Fe, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Orquesta Nacional de Lituania, Orquesta de Castilla y León, Filarmónica de Gran Canaria, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, etc.

Su interés por la música actual lo ha llevado a estrenar más de un centenar de obras, muchas de ellas dedicadas a él, y a trabajar personalmente con compositores de la talla de Hans Werner Henze, Pascal Dusapin, Jonathan Harvey, Gerge Benjamin, Toshio Hosokawa, Salvatore Sciarrino, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo y Beat Furrer.

Ha grabado para los sellos Sony Classical, Ensayo, Fundación Autor, *Disques XXI*, la integral pianística de Cristóbal Halffter junto a Alberto Rosado y multitud de obras de compositores españoles para piano solo para diversos sellos. Con el Trío Arbós cabe destacar sus grabaciones de música de Luis de Pablo para el sello Col Legno, la integral de los tríos de Joaquín Turina para Naxos o los monográficos dedicados a Jesús Torres y César Camarero la. Recientemente destacan sus grabaciones para el sello Kairos con la Orquesta Nacional de España y la DSO de Berlín.

Ha sido profesor de la State University of New York at Binghamton, de la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid y del Conservatorio Superior de Salamanca. Actualmente lo es del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha trabajado con grandes violinistas de la talla de Isaac Stern, Yehudi Menuhin, Pinchas Zukerman, Zakhar Bron, Maxim Vengerov, Mauricio Fuks, José Luis García-Asensio, Hermann Krebbers, etc. Es profesor invitado de la Joven Orquesta Nacional de España (J.O.N.D.E.), y ha impartido numerosas clases magistrales en todo el mundo (Conservatorio de Shangai, Universidad de Toronto, Universidad de Cleveland, etc.).

Juan Carlos Garvayo comenzó sus estudios de música en Motril y en el Conservatorio de Granada. Becado por la Junta de Andalucía y otras instituciones, se trasladó a los EE.UU. para estudiar en la Rutgers University donde obtuvo los premios Dorothy Mallery y H. Trautenberg, y en la State University of New York at Binghamton donde estudió piano y música de cámara con Walter Ponce y Diane Richardson.

Como director ha estrenado la ópera de José Manuel López con libreto de Gonzalo Suárez *La Noche y la Palabra*. Actualmente es profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

## Álvaro Octavio

Nacido en Alcázar de San Juan (Ciudad Real) en 1981, comenzó sus estudios de flauta a los seis años de edad con Joaquín Mira y Ana Alcaraz. Obtuvo Premio Extraordinario Fin de Carrera en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Continuó sus estudios en Madrid con Miguel Ángel Angulo y en la Royal Academy of Londres con Jaime Martín y Katie Hill. Posteriormente se trasladó a la Academia Karajan de la Orquesta Filarmónica de Berlín, donde estudió bajo la tutela de Emmanuel Pahud, Andreas Blau y Michael Hasel, durante un período de dos años de formación dentro de la orquesta.

Ha pertenecido a la Joven Orquesta Nacional de España, la Joven Orquesta de la Unión Europea, la Schleswig-Holstein Musik Festival Orchestra y la Gustav Mahler Jugend Orchester.

Colabora con orquestas de la talla de la Orquesta Filarmónica de Berlín, Mahler Chamber Orchestra, Orquesta de Gewandhaus de Leipzig, Orquesta de Cámara de Lausana, Orquesta de Cadaqués, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta Filarmónica de Rotterdam o la Orquesta de Cámara de Munich, bajo la batuta de directores de la talla de Claudio Abbado, Simon Rattle, Bernard Haitink, Zubin Mehta, Daniel Barenboim o Ricardo Chailly.

En la actualidad es flauta solista de la Orquesta de la Comunitat Valenciana y de la Orquesta Symphonica Toscanini, formaciones que dirige Lorin Maazel, así como de la Camerata de la Mancha. Es profesor del Centro Superior de Música del País Vasco (MUSIKENE). Es miembro fundador del grupo Ibercámara y colabora

con el Sharoum Ensemble, Die Berliner 14 Flötisten, el Ensemble Capuçon y el Trío Arbós. Realiza cursos y clases magistrales por toda la geografía española.

## Quinteto de viento de Weimar

El primer éxito del Quinteto de Viento de Weimar fue en 2006 con el tercer Premio en el Concurso Internacional de Música ARD de Munich. En 2010 destacó la calidad del grupo y fue premiado con una beca en el Concurso de Música de Juventudes Musicales de Alemania.

Los cinco jóvenes músicos debutaron en 2002 con la participación en el Concurso de Juventudes Musicales de Alemania, con notable éxito: obtuvieron un Primer Premio con la máxima puntuación.

Su intensa colaboración les permitió en 2004, a nivel internacional ganar el Primer Premio de Música Europeo para la Juventud en Dubrovnik. También elogió el jurado el excelente trabajo del conjunto otorgándoles el Premio Especial a la Mejor Interpretación. En 2005 siguió el tercer Premio en el Concurso Internacional de Música de Cámara de Interlaken.

Desde entonces, el quinteto ha actuado en importantes escenarios, incluyendo actuaciones en la Filarmónica de Colonia, la Tonhalle de Düsseldorf y el Salón Hércules de Munich. Además el Quinteto ha actuado en numerosos festivales y prestigiosas series de música de cámara; Festival de Schleswig-Holstein, el Festival de Mecklenburg-Vorpommern Music, el Mozartfest de Würzburg el Festival de Zermatt –donde tocaron además con Scharoun Ensemble de Berlín– y en los conciertos de verano de Traunsteiner en calidad de invitados. Dos giras en el crucero más lujoso del mundo –el MS Europa– y un concierto para el Presidente Federal en Hammerschmidt completan la gama de las exclusivas. El Quinteto está financiado con becas de la Fundación Alemana Friedrich-Jürgen-Selheim-Gesellschaft.

El flautista **Tomo Jaeckle**, nacido en 1982, estudió hasta 2006 con Andrea Lieberknecht en la Academia de Música y Arte Dramático y en la actualidad con Michael M. Kofler en la Universidad Mozarteum de Salzburgo. Tocó con la Junge Deutsche Philharmonie y participa en proyectos de la Cámara de la Filarmónica de Bremen. Desde la temporada 2006/07 es flautista de la Orquesta Filarmónica de Kiel.

El oboísta **Frederike Timmermann**, nacido en 1983 en Münster, entró como joven estudiante de Gernot Schmalfuss en la Academia de Música de Detmold antes de asumir su estudio a tiempo completo con Klaus Becker de la Universidad de Música y Drama. Desde 2008, estudió allí con Klaus Becker en la categoría de solista. Más recientemente, Frederike Timmermann es solista de oboe con un contrato temporal en la Orquesta Estatal de Brunswick.

El clarinetista **Sebastian Lambertz**, nacido en 1982 en Dusseldorf, estudió tres años en la clase de Ulf Rodenhäuser en la Escuela Superior Robert Schumann de Düsseldorf. En 2008 completó sus estudios con Martin Spangenberg en la Universidad de Música Franz Liszt de Weimar en 2010 obtuvo su diploma y el master con Ralph Manno en la Academia de Música y Danza de Colonia.

El trompista **Stephan Schottstädt**, nacido en 1982 en Stuttgart, en 1997 comenzó sus estudios con Paul van Selm como joven estudiante de la Universidad de Música y Danza de Colonia. En 2006 se trasladó a la Academia Estatal de las Artes Escénicas y la Música Stuttgart donde estudió con Christian Lampert. Stephan Schottstädt fue pasante en la Orquesta Sinfónica de Düsseldorf y miembro de la Filarmónica de Reutlingen Württembergische, desde 2010/11 toca la trompa en el Staatstheater de Kassel.

El fagotista **Jacob Karwath**, nacido en 1982 en Weimar, asistió a la escuela de música del Palacio de Belvedere y contó con el apoyo de George Klütsch hasta el año 2001 asistiendo a clases de fagot en la Universidad de Música Franz Liszt de Weimar después de completar sus estudios con Frank Forst. En 2006 se trasladó a la Universidad de Música y Danza de Colonia, clase del profesor George Klütsch. Es miembro de la Joven Orquesta Filarmónica Alemana, fue pasante en la Filarmónica de Jena, tenía un contrato temporal en la Orquesta Filarmónica de Augsburg y desde 2009 es fagotista de la Filarmónica Robert Schumann de Chemnitz.

## Sonia Achkar

La pianista Sonia Achkar nació en 1984 en Darmstadt. Estudió en la clase de Rudolf Meister y Lee Ok-Hi en la Academia Estatal de la Unión de Música y Artes Escénicas de Mannheim. El año 2005 obtuvo el Primer Premio “Premio Anguisola Scotti” en el Concurso Internacional de Música de Val Tidone (Italia). Posteriormente realizó estudios de postgrado con Menahem Pressler en la Jacobs School

of Music (Bloomington, EE.UU.) y a continuación un master en la clase de Rudolf Meister y Lee Ok-Hi en la Academia Estatal de Música y Artes Escénicas de Mannheim. Es Profesora de piano en la Academia Estatal de Música y Artes Escénicas de Mannheim.

Sonia Achkar ha actuado como solista con la orquesta del Teatro Niedersachsen, la Orquesta Sinfónica de Westfalia y la Orquesta Jacobs School of Music. Conciertos como solista y de música de cámara la han llevado a diversos países europeos, Canadá, Australia y Estados Unidos. Participó en el Festival de verano de Schwetzingen, en el Festival Val Tidone, con la Filarmónica Alemana Estatal de Renania-Palatinado y con la Rosengarten de Mannheim.

Ha grabado para las cadenas de radio SWR, WDR, Kultur Alemania y para el canal de televisión Phoenix.

Sonia Achkar ha sido becaria de la Fundación Rotary Internacional, la Fundación Konrad Adenauer y la Sociedad Richard Wagner. También recibió una subvención del Arts Council Rhein-Neckar-Kreis como Artista residente.

## Kotaro Fukuma

Nació en Tokio en 1982, es hasta la fecha el pianista más joven que cuenta en su haber con grabaciones comerciales (Harmony) de la Suite Iberia de Albéniz, las ocho Novelletten de Schumann y la obra completa para piano solo de Toru Takemitsu (Naxos).

En 2003, a los veinte años, Kotaro Fukuma obtuvo el Primer Premio y el Premio Chopin en el XV Concurso Internacional de Piano de Cleveland. Desde entonces ha debutado en recitales en el Lincoln Center de Nueva York y ha interpretado cerca de cincuenta conciertos en Estados Unidos. También ha actuado en el Reino Unido, Francia, Alemania, España, Polonia, Italia, Suiza, Austria, Finlandia, Corea del Sur, Taiwán, Sudáfrica y Japón.

Como solista se ha presentado con numerosas orquestas, entre ellas la Orquesta de Cleveland, Sinfónica de Radio Finlandia, Filarmonía de Dresden, Orquesta Filarmónica de Galicia, Filarmónica de Johannesburgo y la New Japan Philharmonic.

En 2008 debutó en Wigmore Hall de Londres y realizó una extensa gira de conciertos en Sudáfrica. También interpretó el Segundo Concierto para Piano de

MacDowell en Ohio con motivo del aniversario de la muerte del compositor, además del estreno mundial de la composición de Thierry Huillet en Francia.

En agosto del mismo año obtuvo el Tercer Premio y Medalla de Bronce en el XVI Concurso Internacional de Piano de Santander. Su participación en el ciclo de conciertos y conferencias “Albéniz en Contexto” que la Fundación Albéniz organizó durante el año 2009, le llevó a Madrid para debutar en la sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música y en el Auditorio Sony de la Fundación Albéniz.

En marzo de 2010 realizó en España una extensa gira de conciertos que formaba parte de su galardón en el Concurso Internacional de Santander, actuando en Zaragoza, Fundación Botín de Santander, Sociedades Filarmónicas de Málaga, Pontevedra, Lugo, Valladolid, Gijón, Avilés y en Peñaranda de Bracamonte.

Entre sus proyectos inmediatos destacan una gira por el continente sudafricano, así como presentaciones en festivales internacionales de Francia e Italia y sus primeras giras de conciertos en China y Sudamérica.

## Lafayette String Quartet

Fundado en 1986, el Cuarteto Lafayette, radicado en Canadá, se ha consolidado como una de las principales formaciones de cuerda del mundo. Artistas residentes de la Escuela de Música de Victoria, en la Columbia Británica, desde 1991, su dedicación y aptitudes le han hecho jugar un importante papel en el desarrollo de una de las escuelas de música más importantes de Canadá. Estudiantes de toda Norteamérica son atraídos por la reputación y la calidad de su enseñanza.

Formado en Detroit, Michigan, el Cuarteto Lafayette ha compaginado desde el principio la enseñanza con las actuaciones públicas. Con el apoyo de Ford Motor Co. y una beca de la Chamber Music American Residency, enseñaron varios años en Detroit, donde compartieron su amor y entusiasmo por la música con jóvenes estudiantes en el Centro para Estudios Creativos-Instituto de Música y Danza, así como en la Universidad de Oakland, Rochester (Michigan).

Desde muy temprano en su carrera, el Cuarteto empezó a obtener premios en importantes concursos, incluyendo el Concurso Internacional de Cuarteto de Cuerda de Portsmouth y el Gran Premio del Concurso Nacional de Música de Cámara Fischhoff y se embarcaron en un intenso estudio con músicos de cámara

de talla internacional: dos años con el Cuarteto Cleveland en Eastman School como ganadores del Concurso de Cuartetos de Cleveland; tutorías con miembros de los Cuartetos Amadeus y Alban Berg y seguimiento con su mentor Rostilav Dubinsky, antiguo primer violín del Cuarteto Borodin.

El cuarteto tiene proyección internacional, actuando en las principales salas de conciertos del mundo, incluyendo el Wigmore Hall de Londres, El Concertgebouw de Amsterdam, y el Mozarteum en Salzburgo. Han actuado en Chicago, Detroit, Nueva York, Boston, Filadelfia, Washington, Los Ángeles, San Francisco, Seattle, Portland, Montreal, Toronto, Vancouver, Winipeg, Calgary, Ottawa y ha estado de gira por países como México, Francia, Finlandia, Suiza, Inglaterra, Italia, Austria, Holanda y Alemania.

En 1988, el Cuarteto fue descrito por la revista Musical America “Young Artist to Watch” (jóvenes artistas para no perder de vista) y han demostrado la exactitud de esa elección. El Cuarteto Lafayette ha permanecido unido durante más de 20 años, lo que es casi una excepción en el exigente mundo de los cuartetos de cuerda.

En la temporada 2000-2001 interpretaron un ciclo de Beethoven en una serie de seis conciertos en la Universidad de Victoria. Desde entonces, han tocado el mismo ciclo en Waterloo (Ontario) y Winnipeg (Manitoba).

Además de su afinidad con Beethoven, el Cuarteto Lafayette disfruta tocando música de otros estilos. Así, en su 20º aniversario, estrenaron el Cuarteto de Cuerda nº 11 de Murray Schafer, y acaban de incluir este trabajo en su último CD con obras de los compositores canadienses Murray Adaskin y Eugene Weigel. Su CD *La muerte y la doncella* en el sello CBC, que incluía también cuartetos de Fanny Mendelsohn y Rebecca Clarke obtuvo el premio “Western Canadian Music” 2003 por una grabación clásica sobresaliente. Su grabaciones para el sello Dorian (incluyendo los quintetos de piano de Dvorak y los cuartetos de Shostakovich, Tchaikovsky, Borodin y Stravinsky) y para el sello AdLar (con obras de Murray Adaskin) han sido universalmente aclamados.

El cuarteto ha tenido el privilegio de colaborar con estupendos artistas de todo el mundo, incluyendo los Cuartetos Penderecki, Alcan, New Zealand, Molinari, Latinoamericano y Panacocha; el trio Borodin; y los pianistas Luba Edlina Dubinsky, Flavio Varani, Antonin Kubalek, Robert Silverman, Arthur Rowe, Bruce

Vogt, Eva Solar-Kinderman y Alexander Tseliakov; el clarinetista James Campbell; los violas Yariv Aloni, Atar Arad y Alan Iglitzen; los chelistas Paula Kiffner, Paul Marlene, Tanya Prochazka y Paul Kazt; y el legendario bajo Gay Karr.

El Cuarteto Lafayette es el tema del libro *The Four and the One*, del autor David Round, publicado en 1998.

## Cristina Gatón

Tras finalizar los Grados Profesional y Superior de Música con Premio Extraordinario Fin de Carrera, Cristina se traslada al Royal Northern College of Music, en Manchester, donde realiza los estudios de Postgrado de flauta con el maestro Peter Lloyd y los de *Professional Performance* en Música de Cámara con el maestro Christopher Rowland y Karen Jones, culminando su aprendizaje con la elaboración de un trabajo de investigación, *Acoustical Changes on Boehm's Flute and Its Influences on Musical Composition*, bajo la tutela del Dr. Bowman Rae.

Durante su estancia en Inglaterra recibe clases de Sir James Galway, William Bennett, Jaime Martín, Patrick Gallois, Patricia Morris, Lisa Beznosiuk, Clare Southworth, Wissam Bustany, Richard Davis, Stina Wilson, Clifford Benson y Julian Jacobson. De regreso a España continúa su formación camerística de la mano de Joaquín Parra, Sergei Yerokin, Jordi Mora, o el Cuarteto Quiroga (Cibrán Sierra).

Paralelamente a su labor pedagógica continúa formándose a través de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), donde ha realizado un Máster en Interpretación Musical, en la especialidad de Música de Cámara, con su agrupación Ensemble Oktavoka y que le ha permitido trabajar con profesores de la talla de Brunno Canino, Rocco Filipini, Michael Thomas o Serguei Krylov.

Ha sido miembro de la joven orquesta Ibero-Americana CAB-UNESCO y colaborado con la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA), la Orquesta Sinfónica de Bilbao (BOS), Orquesta Ciudad de Granada y la Bilbao Philharmonia. Ha trabajado con directores como Zubin Mehta, Douglas Boyd, Vassily Sinaisky, G.B. Pommier o Josep Pons, entre otros; colaborado como jurado en concursos internacionales de Música de Cámara, en cadenas locales de radio y televisión y grabado para Radio Nacional de España así como para la BBC de Manchester.

Ha sido becaria de la Fundación Botín, de la Consejería de Cultura de Cantabria y galardonada con una de las más prestigiosas becas del Royal Northern

College of Music de Manchester (The Ian Trus Charitable), que le permitió finalizar sus estudios en dicho centro.

Su faceta como concertista, tanto en Música de Cámara como solista, abarca la geografía española y europea tocando en diversos teatros y centros culturales, y participando en festivales nacionales e internacionales como el Festival Internacional de Santander, donde ha estrenado obras de Eugenio Blanco Allú y Antonio Noguera, el Festival de Música Barroca de Londres, el Festival Internacional de Música de Cámara de Jaén o el Festival de Edimburgo.

## Rocío Gomez

Nacida en Madrid, comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio Profesional de Música Arturo Soria de Madrid con Myriam del Castillo obteniendo Premio de Honor Fin de Grado, cursando estudios superiores en el RCSMM de Madrid con Emilio Matéu donde obtuvo Mención de Honor. Posteriormente realizó un Diploma de Solista en el Conservatoire Supérieur de Musique Tibor Varga en Suiza, bajo la dirección de Ulrich Eichenauer y la concertista internacional Nobuko Imai con Mención de Honor y Distinción del Tribunal.

Ha recibido clases magistrales de prestigiosos maestros como Andra Darzins, Marjolein Dispa, Mimi Zweig, Lorand Fenyves, Bruno Giuranna, Nobuko Imai, Thomas Riebl, Paul Cocker, Gabor Takács-Nàgy...

Como intérprete de música de cámara ha actuado en ciclos como el Festival de Música de Segovia, Ciclos de Música de Cámara de R.T.V.E., Fundación Juan March, Cátedra Manuel de Falla de Granada, Festival Bellerive, Festival Tibor Varga, etc. Destacan sus interpretaciones como solista con la Orquesta del R.C.S.M. de Madrid, Civitas Artis o Joven Orquesta Internacional, grupos donde era además primera viola. Ha colaborado también con orquestas como Orquesta Filarmonica de Madrid, Filarmonía de España, Orquesta Santa Cecilia, Camerata de Madrid, Orquesta Andrés Segovia, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Orquesta del Festival Bellerive (Ginebra), Weinberger Festival Orchestra (Zurich), Orquesta de Cámara Reina Sofía, Chamber Orchestra del Festival de Verbier y con diversas formaciones instrumentales como Grupo "Modus Novus", "Ensemble Residencias", Miembro de la Orquesta de Radio Televisión Española.

Ha formado parte en la grabación de varios Cds, como *Blessing* junto a N. Imai y la Orquesta Tibor Varga para Epon, un recopilatorio de obras de J. Villa-Rojo con la Orquesta de Cámara Reina Sofía y el sello Naxos, o el monográfico de G. Kummer-Nicolussi formando parte del Cuarteto Catái.

Desarrolla su labor pedagógica como profesora de viola del Conservatorio Superior de Zaragoza, siendo invitada regularmente a impartir clases en cursos como el curso de verano “Pirineos Classic”, “Martín Códax” o “Ciudad de Jamilena”. En la actualidad además ocupa la plaza de asistente de Viola solo en la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña.

## Daniela Iolkocheva

Nace en Sofía. A los nueve años comenzó sus estudios de piano y cinco años más tarde, después de una oposición, inició los estudios de arpa en la Escuela de Música L. Pipkov con Constance Popova. En 1984 ingresa en el Conservatorio Superior de Música de Sofía y en 1985 obtiene por oposición una beca para el Conservatorio Superior Nikolay Rimsky-Korsakov (San Petersburgo) donde en 1990, bajo la dirección de Tatiana Tauer, obtiene el doctorado en arpa como primera especialidad y doctorado en piano como segunda, con las máximas calificaciones y sobresaliente *Cum Laude*.

Destacan los siguientes premios: VII Concurso Nacional de Arpa de Bulgaria (1985), donde además recibe el Premio Especial como participante más joven; galardonada en los Festivales Internacionales de Música de Moscú y San Petersburgo (1988); Premio Andrés Segovia y José Miguel Ruiz Morales como alumna más destacada del Curso Música en Compostela (1991); Primer Premio Jakez François en el I Concurso Ibérico de Música de cámara con Arpa en Madrid (2004), junto al violinista Serguei Teslia.

En 1990 obtiene la plaza de solista de arpa de la Orquesta Sinfónica de RTV de Bulgaria y desde 1991 es solista de arpa de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla. Desde 2002 es profesora de arpa en el Aula Especial de Música del Colegio San Francisco de Paula (Sevilla). Desde 2007 imparte clases magistrales por medio de becas concedidas por la Junta de Andalucía y la Asociación Amigos de la ROSS.

Ha realizado grabaciones discográficas, para la Radio y Televisión búlgara, rusa, española e italiana. En su haber artístico figuran actuaciones con orquestas

como la Royal Philharmonic de Londres, Orquesta Estatal de San Petersburgo, Orquesta Filarmónica de Sofía,, con directores como Maazel, Muti, Rostropovich, Jansons... Actúa en festivales, tales como el Festival Internacional de Santander, Clásicos en Verano (Madrid), Festival dei Due Mundi di Spoleto (Italia), Noches en los jardines del Alcázar (Sevilla) entre otros.







KUSAKABE KIMBEI. *Wisteria at Kameido, Tokio*







FUNDACIÓN  
BOTÍN

Pedruca 1, 39003 Santander  
Tel. +34 942 22 60 72  
[www.fundacionbotin.org](http://www.fundacionbotin.org)