

CICLO DE CONCIERTOS TEMÁTICOS | SANTANDER | ENERO • JUNIO 2015

LA MÚSICA EMOCIONANTE



FUNDACIÓN
BOTÍN



CICLO DE CONCIERTOS TEMÁTICOS | SANTANDER | ENERO • JUNIO 2015

LA MÚSICA EMOCIONANTE



FUNDACIÓN
BOTÍN

6 Presentación

FUNDACIÓN BOTÍN

8 José Luis Turina | Biografía

10 *El rastro de la emoción*
JOSÉ LUIS TURINA

27 Programas

28 Armonías de la tarde

IRINI GAITANI, piano
JOAN ESPINA, violín
MIGUEL JIMÉNEZ, violoncello
12 de enero

30 Canciones “de película”

ANN HAMPTON CALLAWAY, vocalista
HERVÉ SELLIN, piano
DARRYL HALL, contrabajo
COSTEL NITESCU, violín
26 de enero

32 Lejanías y nostalgias

LINA TUR, violín
DANIEL OYARZÁBAL, clave
JOSETXU OBREGÓN, violoncello
y dirección artística
16 de febrero

34 Rituales de amor y de trabajo

ENSEMBLE BASIANI - GEORGIA
23 de febrero

36 Ángeles y demonios

MARIANA GURKOVA, piano
23 de marzo

38 La alegría de vivir

CORO DEL PATRIARCADO DE MOSCÚ
ANATOLI GRINDENKO, director
30 de marzo

40 El dolor de la pérdida

ROMAN JANÁL, barítono
DAVID ŠVEC, piano
13 de abril

42 La música apaga las velas

MARINA RODRÍGUEZ CUSÍ, mezzosoprano
MENCHU GUTIÉRREZ, narradora
ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE CANTABRIA
ESTEBAN SANZ, director
27 de abril

44 Los colores del ritmo

ANA GUIJARRO - MARISA BLANES, piano
MANEL RAMADA - SERGI IZQUIERDO, percusión
11 de mayo

46 La magia tímbrica

TABEA ZIMMERMANN, viola
JAVIER PERIANES, piano
1 de junio

49 Textos

61 Curricula

- 62 IRINI GAITANI, piano
- 62 JOAN ESPINA, violín
- 63 MIGUEL JIMÉNEZ, violoncello
- 64 ANN HAMPTON CALLAWAY, soprano
- 64 HERVÉ SELLIN, piano
- 65 DARRYL HALL, contrabajo
- 65 COSTEL NITESCU, violín
- 65 JOSETXU OBREGÓN, violoncello
- 66 LINA TUR, violín
- 67 DANIEL OYARZÁBAL, clave
- 68 ENSEMBLE BASIANI - GEORGIA
- 69 MARIANA GURKOVA, piano
- 71 CORO DEL PATRIARCADO DE MOSCÚ
- 71 ANATOLI GRINDENKO, director
- 72 ROMAN JANÁL, barítono
- 73 DAVID ŠVEC, piano
- 74 MENCHU GUTIÉRREZ, narradora
- 75 ESTEBAN SANZ, director
- 75 ENSEMBLE INSTRUMENTAL DE CANTABRIA
- 76 LARA MANZANO, flauta
- 76 ROSA SAN MARTÍN, viola
- 76 ALBERTO GORROCHATÉGUI, violonchello
- 77 DANIELA IOLKICHEVA, arpa
- 77 ADRIÁN HIGUERA, percusión
- 77 GORKA HERMOSA, acordeón
- 77 ANA GUIJARRO, piano
- 78 MARISA BLANES, piano
- 80 MANEL RAMADA, percusión
- 80 SERGI IZQUIERDO, percusión
- 81 TABEA ZIMMERMANN, viola
- 82 JAVIER PERIANES, piano



Presentación

“La belleza es verdad y la verdad belleza...”

John Keats (1795-1821). *Belleza y verdad. Oda a una urna griega*

Las emociones, como los pensamientos, son rasgos característicos y singulares del ser humano. Ambas dimensiones dinamizan su personalidad sensible y reflexiva respondiendo a las exigencias de la inteligencia emocional y la inteligencia racional que le sustentan y desarrollan como ser perceptivo, inteligente y, consecuentemente, creativo.

La inteligencia, soporte del conocimiento, y la sensibilidad, solar de la belleza, son los caminos por donde el hombre transita hacia su equilibrio.

El arte, y especialmente la música, han contribuido a este desarrollo global de la humanidad fomentando la percepción como lenguaje emotivo y la actividad creadora como vehículo de transformación de la realidad.

La propuesta de este ciclo de conciertos está comprometida con estos parámetros ideológicos y con los afanes culturales y educativos que la Fundación Botín persigue desde sus inicios.

FUNDACIÓN BOTÍN

NOTAS AL PROGRAMA

JOSÉ LUIS TURINA



JOSÉ LUIS TURINA

Nace en Madrid en 1952. Su formación musical se desarrolla en los conservatorios de Barcelona y Madrid, donde estudia Piano, Violín, Clave, Armonía, Contrapunto, Dirección y Composición. En 1979 es becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores para ampliar estudios en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, donde asiste a las clases de Perfeccionamiento de la Composición impartidas por Franco Donatoni en la Accademia Santa Cecilia.

En 1981 obtiene el Primer Premio en el Concurso Internacional “Centenario de la Orquesta del Conservatorio de Valencia” con la obra *Punto de Encuentro*. En 1986 gana el IV Premio Internacional Reina Sofía con su obra *Ocnos (Música para orquesta sobre poemas de Luis Cernuda)*.

De 1981 a 1985 es profesor de Armonía, Contrapunto y Composición del Conservatorio de Cuenca y desde 1985 es profesor de Armonía del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Entre 1992 y 2001 ocupa el cargo de Asesor Técnico de la Consejería de Música y Artes Escénicas, para el desarrollo de las enseñanzas de música en el marco de la LOGSE.

En 1986 es designado académico correspondiente de la Academia de Bellas Artes de Sevilla, y en 1997 de la de Granada. En 1989, 1992 y 1996 es invitado por diversas universidades y centros de EEUU (Colgate University, Oneonta University, Cornell University, Hunter College y Manhattan School of Music de Nueva York) para pronunciar y presentar una serie de conferencias y conciertos sobre música española contemporánea, estrenándose en 1992 la obra *Tres Sonetos*, compuesta por encargo de la Colgate University de Nueva York.



El 1995 recibe del Círculo de Bellas Artes de Madrid un encargo para la composición del espectáculo escénico-musical *La Raya en el Agua*, estrenada en el acto de reapertura de la Sala “Fernando de Rojas” en septiembre de 1996.

En Noviembre de 1996 es galardonado con el Premio Nacional de Música del Ministerio de Educación y Cultura. En octubre de 2000 estrena la ópera *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)*, con libreto de Justo Navarro y puesta en escena de La Fura dels Baus, dentro de la temporada 2000-2001 del Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

En noviembre de 2001, el Tokyo String Quartet estrena en Madrid *Clémisos y Sus-talos*, compuesto por encargo de dicha agrupación. En octubre de 2004 el Brodsky Quartet estrena en el ciclo “Haydn en Cádiz” *Las Siete últimas Palabras de Jesucristo en la Cruz*.

En enero de 2006 la Orquesta Filarmónica de Málaga le dedica su XII Ciclo de Música Contemporánea, interpretándose un total de 17 obras e incluyendo la publicación de un amplio estudio biográfico a cargo de José Luis Temes, así como de un CD monográfico con cinco obras orquestales.

En mayo de 2008 se estrena *Tour de Manivelle (Música para cinco cortometrajes de Segundo de Chomón)*, compuesta por encargo de la Orquesta de la Comunidad de Madrid y el Teatro de la Zarzuela, dentro del tradicional Concierto-Proyección anual.

Desde febrero de 2001 es Director artístico de la Joven Orquesta Nacional de España.



La música emocionante

JOSÉ LUIS TURINA

I. El rastro de la emoción

De todas las descripciones sobre el origen de la música, algunas de muy larga tradición y de gran enjundia especulativa, mi preferida es la que pone Alejo Carpentier en boca del musicólogo cubano protagonista de su novela *Los pasos perdidos*, en el final del Capítulo XXIII:

...

Pero he aquí que todos echan a correr. Detrás de mí, bajo un amasijo de hojas colgadas de ramas que sirven de techo, acaban de tender el cuerpo hinchado y negro de un cazador mordido por un crótalo.

Fray Pedro dice que ha muerto hace varias horas. Sin embargo, el Hechicero comienza a sacudir una calabaza llena de gravilla –único instrumento que conoce esta gente– para tratar de ahuyentar a los mandatarios de la Muerte. Hay un silencio ritual, preparador del ensalmo, que lleva la expectación de los que esperan a su colmo. Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una Palabra que es ya más que palabra.

Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu que posee el cadáver. Una sale de la garganta del ensalmador; la otra, de su vientre. Una es grave y confusa como un subterráneo hervor de lava; la otra, de timbre mediano, es colérica y destemplada. Se alternan. Se responden. Una increpa cuando la otra gime; la del vientre se hace sarcasmo cuando la que surge del gazarate parece apremiar. Hay como portamentos guturales, prolongados en aullidos; sílabas que, de pronto, se repiten mucho, llegando a crear un ritmo; hay trinos de súbito cortados por cuatro notas que son el embrión de una melodía. Pero luego es el vibrar de la lengua entre

los labios, el ronquido hacia adentro, el jadeo a contratiempo sobre la maraca.

Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto.

Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero es ya algo más que palabra. A poco de prolongarse, resulta horrible, pavorosa, esa grita sobre el cadáver rodeado de perros mudos. Ahora, el Hechicero se le encara, vocifera, golpea con los talones en el suelo, en lo más desgarrado de un furor imprecatorio que es ya la verdad profunda de toda tragedia -intento primordial de lucha contra las potencias de aniquilamiento que se atraviesan en los cálculos del hombre-. Trato de mantenerme fuera de esto, de guardar distancias.

Y, sin embargo, no puedo sustraerme a la horrenda fascinación que esta ceremonia ejerce sobre mí...

Ante la terquedad de la Muerte, que se niega a soltar su presa, la Palabra, de pronto, se ablanda y descorazona.

En la boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno -pues esto y no otra cosa es un *treno*-, dejándome deslumbrado por la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música.¹

La narración de Carpentier asocia el origen de la Música con un momento muy primitivo de la humanidad, sugiriendo la teoría de que la Música surge de la eliminación, en ciertos momentos asociados con ceremonias rituales, de la parte puramente semántica del lenguaje hablado, que al resultar de ese modo despro-

¹ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*. (Primera edición: Ed. Ediapsa. México, 1953).

visto de significado queda sólo en sus aspectos puramente prosódicos: entonación, dinámicas, ritmo, articulación, carácter... Todos ellos traducibles y mensurables en términos musicales.

Pero ese supuesto *lenguaje sin palabras* al que Carpentier atribuye un origen mítico se encuentra históricamente fundamentado cuando se consideran los diferentes aspectos de la organización del discurso musical, que, al menos en Occidente, se desarrolla en estrecho contacto con el lenguaje a través de los textos -litúrgicos, en su mayor parte- que son puestos en música para su utilización en las diferentes ceremonias religiosas.

Todos los autores consideran que el repertorio gregoriano supone una excelente adecuación de la música a las exigencias prosódicas del texto al que sirve. Es el texto el que marca los acentos, el ritmo, las inflexiones y las respiraciones, así como las tensiones y las relajaciones; la música, por su parte, se deja llevar y se adapta a todo ello, realizando de ese modo lo que está ya de por sí presente y potenciando su expresividad, su emoción o su misterio. Hacia el final de cada frase de los diferentes cantos gregoriano se suceden los grados conjuntos descendentes que determinan los acentos de las sucesivas palabras con las que concluye la frase y con ello configuran la cadencia melódica final, similar en todo punto a la relajación de la voz que marca el final del discurso en el lenguaje hablado. De ese proceso de grados conjuntos descendentes surgirán, bastante más tarde, las diversas líneas horizontales que determinarán la configuración de las diferentes cláusulas de la polifonía modal medieval y renacentista, y posteriormente su simplificación vertical en forma de cadencias armónicas, capaces de evocar el efecto deseado a través de sucesiones estereotipadas de acordes.

Todos los autores consideran que el repertorio gregoriano supone una excelente adecuación de la música a las exigencias prosódicas del texto al que sirve

¿Se habría llegado a este mismo punto sin una coexistencia de siglos entre lenguaje y música? A mi modo de ver claramente no, puesto que la influencia de aquél en

14

ésta fue de tal calibre en la configuración musical que, una vez desgajada de la servidumbre del significado –es decir, una vez liberada del texto–, continúa su vida propia manteniendo durante siglos una relación tan estrecha como la que le dio origen. Porque a pesar del triunfo de la música instrumental en el Barroco, la necesidad de cantar un texto y de acompañar ese canto con instrumentos sigue siendo tan necesaria para el ser humano que apenas ha habido en la Historia de la Música compositores que no hayan escrito una sola línea vocal a lo largo de su vida. Y claro está, esas obras vocales corrían parejas a los gustos de la época y al estilo imperante en cada momento.

Lauda, frottole, canzone, madrigales, motetes... Con el tiempo todo ello va perdiendo peso en favor de la eclosión de las formas puramente instrumentales (fugas, suites, toccatas, sonatas, conciertos, sinfonías...), pudiendo apreciarse en éstas –música *sin palabras*– la pervivencia de los elementos prosódicos característicos del lenguaje poético, especialmente en sus dos aspectos más significativos –por musicales– en ese momento: el metro y la rima.

En mis tiempos de profesor de Armonía y Análisis disfrutaba y hacía disfrutar mucho –al menos, eso creo– a mis alumnos con el examen detenido de una de las

piezas del *Álbum de la juventud* de Schumann: concretamente, la nº 41, que lleva por título *Nordisches Lied* o “Canción del Norte”. Dedicada al compositor danés Niels W. Gade, la pieza se extiende a lo largo de tan sólo 20 compases de música (de los que se muestran como ejemplo los ocho primeros), apareciendo cada cuatro compases un diseño melódico de cuatro notas (Sol-La-Re-Mi; o G-A-D-E, como el apellido del dedicatario, en notación sajona) que es respondido cada dos compases siguientes por su transposición a la cuarta superior: Do-Re-Sol-La. Con tan escasos mimbres teje Schumann una pequeña obra maestra por su sencillez, cuyas com-

**Lauda, frottole, canzone,
madrigales, motetes...
Con el tiempo todo ello va
perdiendo peso en favor
de la eclosión de las
formas puramente
instrumentales**

Robert Schumann
Jugendalbum, op. 68, N° 41

Im Volkston

plejidad armónica es fácilmente asumible ya desde los inicios de estos estudios, sirviendo como excelente ejemplo de pequeña forma musical estrechamente vinculada a la poesía. Porque en resumidas cuentas la *Canción del Norte*, como tanta música de similares características, no es otra cosa que una música para un poema *sin texto*, pero claramente integrado por diez versos octosílabos, organizados según una rima básica A-B-A-B-A-B-A-B-A-B. Se puede decir también que en los finales “A” la música tiende siempre hacia adelante (por medio de resoluciones de disonancias, notas de paso, etc.), mientras que en los “B” reposa, de forma más o menos conclusiva, sobre cadencias homofónicas siempre diferentes. O lo que es lo mismo, trasladado a lenguaje poético: los versos impares no admiten cesura, mientras que los pares terminan las frases de forma más o menos cerrada, según el sentido sea de coma o de punto seguido o final.



Generalizando a partir de este ejemplo, podría decirse que todo el lenguaje musical occidental, desde la Antigüedad hasta gran parte del siglo XX, es heredero directo de las formas poéticas, cuando no va en estrecho contacto con ellas. Cualquier frase clásica, de las que consideramos estructuralmente “académicas”, en que los ocho compases preceptivos se articulan en dos períodos de cuatro compases cada uno, de los que el primero tiene un final semicadencial y el segundo conclusivo, no es otra cosa que el resultado de siglos de identidad entre una determinada estrofa poética y la música que la acompañaba. Pero incluso la similitud suele ir más allá, al dejarse arrastrar los compositores de todo ese período por una “querencia” hacia melodías instrumentales que no sólo están organizadas estróficamente, sino que son cantables vocalmente, y por tanto limitadas a un ámbito reducido (normalmente una octava, e incluso menos) que siempre resulta considerablemente inferior al que permite la tesitura del o de los instrumentos para el que han sido concebidas.

Cualquier tema de cualquier *Concierto* de Vivaldi o Mozart, de cualquier *Sinfonía* de Beethoven o Tchaikovsky, cualquier *Romanza sin palabras* de Mendelssohn, cualquier *Nocturno* de Chopin o cualquier *Intermezzo* de Brahms, puede ser cantado por cualquier ser humano, sea solfeado por el músico o simplemente tarareado por el profano; lo que equivale a decir que cualquiera de esos miles de ideas musicales podría llevar un texto que cualquiera, sin gran esfuerzo, puede atreverse a adscribirle. Esto puede dar lugar a soluciones cómicas, desde luego, cuando no francamente ridículas –en el fondo, no es muy diferente al hecho de traducir a otra lengua el texto de una obra vocal– pero a veces se puede llegar a algunas propuestas francamente interesantes, como cuando el propio compositor “recicla” una obra vocal manteniendo la música pero cambiando el texto; o, rizando ya el rizo, cuando el propio compositor facilita a su escritor (normalmente, un libretista) una serie absurda de palabras o cifras que se ciñe escrupulosamente al ritmo y

Podría decirse que todo el lenguaje musical occidental, desde la Antigüedad hasta gran parte del siglo XX, es heredero directo de las formas poéticas

los acentos de la melodía, para que sean luego “reconvertidas” por el literato en el texto definitivo.²

Parece claro, pues, que la analogía con el lenguaje es referencia obligada a la hora de intentar encontrar en la música algo que vaya más allá de la mera ordenación de sonidos en el tiempo. Especulaciones sobre su posible significado se llevan haciendo desde tiempo inmemorial, llegando en ocasiones a propuestas tan atre-

vidas como la apuntada por Deryck Cooke en *The Language of Music*³; pero en todo caso parece haber un acuerdo mayoritario en que ese supuesto *significado*, por su natural carencia de semanticidad, se circunscribe a las *emociones* que son expresadas por la música o, más apropiadamente hablando, experimentadas por el oyente a partir de su audición. Terreno resbaladizo donde los haya, dado que, aunque teorías como las de Cooke se apoyan en las bases idiomáticas del lenguaje musical occidental –la utilización de ciertos grados de las escalas mayores o menores para “representar” musical-

mente determinados afectos–, son finalmente las bases culturales de cada individuo las que condicionan, en último extremo, la comprensión de los estímulos

Parece claro, pues, que la analogía con el lenguaje es referencia obligada a la hora de intentar encontrar en la música algo que vaya más allá de la mera ordenación de sonidos en el tiempo

² Me permito citar aquí un “monstruo” –pues así se suele llamar este procedimiento *contra natura*– que viví muy directamente cuando componía la partitura de *D.Q. (Don Quijote en Barcelona)* para el espectáculo del mismo nombre de La Fura dels Baus. La parte central del segundo acto está integrada por un aria que Don Quijote canta desde la jaula en que ha sido encerrado para ser exhibido. Sin disponer aún del texto compuse la música que quería para ese momento, facilitando posteriormente a Justo Navarro, el libretista, un monstruo integrado –por deseo expreso suyo, para no condicionarle– únicamente por cifras. De ese modo, la “oración” “*Tres Dos Seis Tres / Treintaycuatro Dieciséis / Veintidós*” acabó convirtiéndose en la estrofa “*Yo sé quién soy / y no soy quien quiero ser / y lo sé*” con que comienza el aria.

³ Deryck Cooke, *The Language of Music* (Oxford University Press, 1959). Cooke llega a establecer en este libro un auténtico “vocabulario” de hasta 16 giros melódico-armónicos, comunes a los compositores tonales occidentales para expresar diferentes formas de afectos. De este modo, para Cooke la tercera mayor expresa siempre alegría, triunfo; la sexta mayor, nostalgia; la sexta menor, angustia; la cuarta aumentada, hostilidad...

sonoros percibidos, con lo que nunca podrá haber certeza absoluta sobre la forma en que el mensaje emocional que el compositor cree transmitir a través de la música llega a sus diferentes oyentes y es entendido por éstos.⁴

En cualquier caso la música, proceda o no del lenguaje hablado, se percibe a través de mecanismos fisiológicos y psicológicos similares al de éste. Y si a eso se añade que, al menos en Occidente, sus estructuras sintácticas y de articulación fraseológica son en muchos casos muy similares, no es de extrañar que haya práctica unanimidad en considerar que, si bien está desprovista de *significado*, es innegable que la música tiene un *sentido*. En palabras de Boris de Schloezer, “en la música el significado se presenta de modo inmanente al significante, el contenido a la forma, hasta tal extremo que, rigurosamente hablando, la música no tiene un sentido, sino que es un sentido.”⁵

Claro que, aplicando una lógica similar, se puede llegar a una conclusión que ponga el énfasis en el extremo opuesto del razonamiento. Ese es el caso de Raymond Monelle, cuyo colofón a una ponencia pronunciada dentro del Primer Encuentro Preparatorio para la creación de la Escuela de Lingüística,

En la música el significado se presenta de modo inmanente al significante, el contenido a la forma hasta tal extremo que la música no tiene un sentido, sino que es un sentido

⁴ De hecho, la postura universalista de Cooke fue contundentemente criticada por muchos teóricos de la Psicología de la Música. Especialmente duro con él fue J. A. Sloboda, quien en *The musical mind: The cognitive psychology of music* (Oxford University Press, 1985) defendió que los mecanismos perceptivos de las asociaciones entre determinados intervalos y ciertas emociones podían no tener una base natural, sino haberse desarrollado por convención. En un término medio se situaría P. Kivy, que en *The corded shell: Reflections on musical expression* (Princeton University Press, 1980) estableció dos categorías para relacionar la música y las emociones: “contorno” y “convención”. Mientras la primera se refiere a “conexiones naturales” (tempo lento/tristeza), la segunda alude a aquellas conexiones en que lo natural no es evidente, sino que se trata más bien de “una asociación habitual de ciertos rasgos musicales con ciertas características emotivas” (pág. 77).

⁵ Boris de Schloezer, *Introduction à J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale* (Paris, Gallimard, 1947), pág. 44.

Lógica y Artes del Lenguaje, celebrado en Madrid en 1990,⁶ fue el siguiente: “En resumidas cuentas, bien puede decirse que la música es un significante sin significado, lo que, por simplificación, la convierte en el significante de un significante”.⁷

“En resumidas cuentas, bien puede decirse que la música es un significante sin significado, lo que, por simplificación, la convierte en el significante de un significante”

Significado, significante... Si a ello añadimos que la sincronía y la diacronía son conceptos perfectamente válidos para abordar el estudio teórico de la música, se diría que el embrujo de los términos procedentes de la teoría lingüística de Saussure ha deslumbrado de tal forma a cuantos se han acercado a desentrañar el enigma de una explicación de la música en función de su aparentemente estrecha analogía con el lenguaje, que pocos han sido los que han conseguido ver el bosque más allá de los árboles que lo ocultan. Los estudiosos hasta ahora citados son sólo una mínima muestra de la vasta legión de investigadores que, procedentes de muy diferentes ramas del conocimiento (musicología, psicología, estética, filosofía), se han enfrascado en intentar aplicar a la música procedimientos, criterios y postulados propios del lenguaje, en la errónea creencia de que ello acabaría por hacer la luz sobre por qué la música es como es y funciona como funciona.⁸

Mutatis mutandi, incluso lingüistas ilustres han fracasado estrepitosamente al describir los mecanismos y rasgos prosódicos del lenguaje hablado intentando que estos

⁶ Dicho Encuentro, impulsado por el lingüista Agustín García Calvo, tenía como objetivo sentar las bases ideológicas de una Escuela en la que se dieran cita una serie de disciplinas relacionadas con la Lengua (como la Lingüística, la Lógica, las Matemáticas y -dentro de las llamadas Artes del Lenguaje- la Música). Tras una segunda edición de las mismas a los pocos meses, la iniciativa pareció diluirse para acabar siendo olvidada. Pese a ello, tuvo el aliciente de concitar durante unos pocos días en Madrid a una serie de expertos y poner de manifiesto hasta qué punto estaban alejadas las posturas acerca del Lenguaje, en razón del ámbito de conocimiento de los diferentes participantes.

⁷ Nacido en Bristol en 1937 y fallecido en Edinburgo en 2010, el musicólogo Raymond Monelle fue autor de algunos interesantes estudios sobre semiótica musical. El principal es sin duda *The Sense of Music: Semiotic Essays*, publicado en el año 2000 por Princeton University Press.

⁸ Quizá la obra más representativa de los últimos años dentro de esta tendencia sea *A Generative Theory of Tonal Music*, de Fred Lerdhal y Ray Jackendoff (The Massachusetts Institute of Technology,

encajen en los moldes de las diferentes estructuras organizativas del discurso musical, especialmente en lo que a la entonación y a las situaciones cadenciales, de final de frase, se refiere. El problema, tanto en uno como en otro caso, radica en no haber sabido abordar el estudio eliminando lo accesorio y centrándose en lo esencial a cada uno de ambos lenguajes. A mi modo de ver, el perfil del investigador que se acerque a este asunto tiene que estar dotado de la suficiente dosis de dominio de ambos campos; pero vistos los resultados se podría aventurar la conclusión de que, ni los musicólogos dominan la lingüística y sus disciplinas afines, ni los lingüistas saben de música lo suficiente como para abordar el asunto con la profundidad adecuada, de modo que unos y otros, a base de dar vueltas una y otra vez a la misma noria, se quedan en una superficialidad exasperante y, en el estado actual del conocimiento humano, tremendamente aburrida.

Ni los musicólogos dominan la lingüística y sus disciplinas afines, ni los lingüistas saben de música lo suficiente como para abordar el asunto con la profundidad adecuada

Posiblemente había en ese momento, rebasado el ecuador del siglo XX, una necesidad de poner un poco de orden y de racionalidad en el caos teórico imperante. En todo caso, la reacción contra todo ese mundo de aproximaciones tangenciales al fenómeno musical no se hizo esperar, y además lo hizo contundentemente. En ese sentido, es de destacar la figura de Suzanne Langer, quien dedica una buena parte de su *Philosophy in a New Key*⁹ al estudio de la música desde el punto de vista de su comunicatividad, en cuanto medio de expresión de aspectos puramente

1983), en que se intenta explicar la organización y funcionamiento de la música tonal a través de la aplicación de los principios de la gramática generativa desarrollados por Noam Chomsky a partir de la publicación de *Aspects of the Theory of Syntax* (MIT, 1965). Como en los ejemplos anteriores, la analogía no lleva aquí a conclusiones, sino a una aplicación mecánica de métodos descriptivos similares a los de Chomsky, de una gramática abstracta, puramente formal, ya fuertemente contestada en los años en que Lerdhal y Jackendoff publicaron su trabajo.

⁹ Suzanne Langer, *Philosophy in a New Key* (Nueva York, Mentor Books, 1942)



emocionales que, aun reconociendo la validez de ciertas asociaciones y convenciones, son ajenos por completo a cualquier tipo de significación. Eso implica que su estudio como discurso, en tanto sucesión de estímulos que siguen la lógica de un proceso orgánico capaz de provocar respuestas afectivas, debe abordarse exclusivamente desde las propias leyes de la música, sin necesidad de acudir a otras disciplinas, por más que su historia haya estado asociada con ellas durante periodos de tiempo más o menos largo.

Ello obligaba, en cierto modo, a volver la mirada a la obra del que puede considerarse el pionero de la investigación científica sobre la música, Hermann von Helmholtz (1821-1894), cuyo estudio *Sobre las sensaciones del sonido como base fisiológica para la teoría de la música*¹⁰ se ocupa por primera vez de la percepción acústica y su influencia en la escucha y la comprensión musical, al abordar una inteligente síntesis entre la física, la fisiología y la psicología musical propiamente dicha. Las investigaciones de Helmholtz abren la puerta, ya en la primera mitad del siglo XX, a una serie de estudiosos que trabajan en la misma dirección, entre los que cabe citar a J. Dewey (*Art As Experience*, 1934), J. L. Mursell (*The Psychology of Music*, 1937), C. E. Seashore (*Psychology of Music*, 1938) o M. Schoen (*The Psychology of Music*, 1940), así como el surgimiento de las principales corrientes o tendencias –a veces fuertemente encontradas– de esta línea de investigación, como el mentalismo, el conductismo y, de forma muy especial, la teoría de la *Gestalt* (o de la Forma) formulada por K. Koffka (*Principles of Gestalt Psychology*) en 1935, de tanta influencia en Leonard B. Meyer y otros autores que han dirigido sus investigaciones hacia la senda marcada por la psicología de la percepción musical.

Es de destacar la figura de Suzanne Langer, quien dedica una buena parte de su *Philosophy in a New Key* al estudio de la música desde el punto de vista de su comunicatividad

¹⁰ Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, 1863.

Si bien será en la segunda parte de este estudio donde nos ocupemos con más detalle de esta nueva y decisiva orientación, no sería bueno terminar esta primera parte sin dejar algunas reflexiones en el aire que, en todo caso, avancen lo que seguirá y hagan deseable su lectura.

Si hemos puesto tanto énfasis en la relación entre música y lenguaje no ha sido con otro motivo que el de dejar clara que la estrecha vinculación entre ambas disciplinas tiene un límite más allá del cuál debe dejarse que sean otras las vías de aproximación que satisfagan la inquietud natural del ser humano por conocer

lo que escapa a toda evidencia palpable. Por supuesto, el discurso musical parece *contarnos* algo, tanto porque su propia estructuración sigue unas normas sintácticas como por el hecho de que el carácter de su discurso le confiere un sentido narrativo indiscutible. Lo que ocurre es que la historia contada no es traducible a palabras –y por tanto no analizable a partir de criterios lingüísticos–, porque incide en un nivel de comunicación que va más allá de lo meramente inteligible desde el punto de vista verbal.

La música es, sin duda, el mejor vehículo para transmitir emociones, y sólo en ese contexto

debe abordarse un estudio que dé cuenta de sus procedimientos para conseguirlo y de su eficacia para alcanzar el objetivo propuesto. El metalenguaje que nos sirva para explicarlo no debe ser considerado un fin en sí mismo, como tantas veces ha ocurrido –por la sencilla razón de que la teoría musical es tan rica en conceptos, normas y fundamentos, que su propia formulación es ya de por sí todo un mundo del que resulta a veces difícil sustraerse–. Pero el teórico debe saber separar el grano de la paja y no dejarse engañar por falsos cantos de sirenas, por seductores que estos sean.

El discurso musical parece *contarnos* algo, tanto porque su propia estructuración sigue unas normas sintácticas como por el hecho de que el carácter de su discurso le confiere un sentido narrativo indiscutible

Parecido trabajo hacia lo esencial deben hacer suyo tanto el intérprete como el compositor. El primero, para acercarse a la partitura con la apertura de mente necesaria para descubrir sus secretos más profundos y poder así transmitir su mensaje de la forma más acertada; el compositor, por su parte, para ser consciente del momento histórico en el que trabaja y saber defenderse de las imposiciones tendenciosas de las diferentes corrientes estéticas que le rodean. Por la simple ley del péndulo, al compositor del siglo XX le tocó vivir un momento en que la Razón debía primar sobre el Sentimiento, sobre todo después de los excesos postrománticos, cumpliendo así con el viejo precepto del conflicto generacional. Abogando por un cambio radical de estilo se ha querido uniformar durante decenios la labor creativa de varias generaciones de compositores bajo el lema del rigor, y con la divisa de la emoción como el principal enemigo a combatir, con la consiguiente fractura que eso ha generado entre el emisor del mensaje y sus posibles receptores, que hartos ya de tanta impostura acabaron por mirar hacia el pasado para encontrar lo que el presente les negaba y, con ello, la poca fe en el futuro.

Por la simple ley del péndulo, al compositor del siglo XX le tocó vivir un momento en que la Razón debía primar sobre el Sentimiento

La lección no ha podido ser más clara y contundente: la inversión de los valores históricos –la necesidad de crear música nueva que sustituya a la anterior, como había sucedido en todas las épocas– sólo podía llevar a una hipertrofia de la tradición que, lejos de conformarse con el cultivo casi exclusivo del repertorio clásico, romántico y sus epígonos, ensanchara éste... pero hacia el pasado, en lugar de hacia el lógico futuro que habría cabido esperar. Así, mientras asistimos a la agonía de la música contemporánea, preservada casi exclusivamente en las “reservas” de ciclos especializados, contemplamos cómo proliferan y son acogidos con los brazos abiertos solistas y grupos que han hecho de la interpretación con criterios históricos la alternativa al repertorio tradicional que la creación contemporánea nunca consiguió llegar a ser.

La razón no es otra que la pasmosa *contemporaneidad* de esa música, que llena al hombre de hoy con su energía, su nostalgia o su ternura... Porque es música que caza directamente en el coto de las emociones, invariables desde el mundo de las cavernas; y a pesar de los giros idiomáticos que le impone la fidelidad a un estilo, su mensaje es tan válido y eficaz hoy como lo fue en el momento de su creación, lo que no es necesariamente igual en otras manifestaciones artísticas materializadas a través de la palabra, como la poesía o el teatro. ¿De qué modo puede, si no, entenderse que para resistir hoy en día la *mise en scène* de una obra de Calderón, de Shakespeare o de Molière, sea necesaria una adaptación del texto que lo actualice y lo haga “asequible” al público, pero en cambio los intérpretes que cultivan el repertorio musical de esas mismas épocas profundicen en su estilo originario e incluso requieran para su ejecución de instrumentos históricos que deberían estar hace tiempo superados?

Esta selección de conciertos aborda un amplio abanico de autores, obras, épocas y estilos en los que el denominador común es la emoción

En los conciertos que configuran este primer ciclo de *La música emocionante*, estructurado con inteligencia musical y sensibilidad didáctica, pueden encontrarse bastantes ejemplos de todo lo antedicho, por tratarse de una selección en la que se aborda un amplio abanico de autores, obras, épocas y estilos en los que el denominador común de la emoción es la característica más sobresaliente. Desde Monteverdi y Guerrero a Ligeti y Tomás Marco, la sucesión de obras compuestas a lo largo de cuatro siglos largos que podrán escucharse es fiel reflejo de una inquietud general por revestir con distintos ropajes lo que en el fondo no es más que la desnudez esencial de la mente humana y el motor fundamental de su superación como especie.

A su audición y a su valoración espero que ayuden estas reflexiones, que serán más profundamente desarrolladas en el estudio posterior.

PROGRAMAS



Armonías de la tarde

Los sonidos y los perfumes girando en el aire de la tarde...

Charles Baudelaire. *Harmonies du Soir*

28

Trío Melisma

Irini Gaitani, piano

Joan Espina, violín

Miguel Jiménez, violoncello

PROGRAMA

Ludwig Van Beethoven (1770–1827)

Trio N. 5 En Re mayor op. 70 n.1 “De los espíritus”

Allegro vivace e con brio

Largo assai ed espressivo

Presto- Finale

Christos Hatzis (1953)

Old Photographs

Maurice Ravel (1875–1937)

Trio en La menor

Modéré

Pantoum: Assez vif

Passacaille: Très large

Final-Animé

Lunes, 12 de enero de 2015. 20:30 horas



Canciones “de película”

Amar significa no tener que decir nunca, lo siento (Love story)

30

Ann Hampton Callaway, vocalista

Hervé Sellin, piano

Darryl Hall, contrabajo

Costel Nitescu, violín

PROGRAMA

Two for the Road (*Dos en la carretera*) • Over the Rainbow (*El mago de Oz*)
• La vie en rose (*La vie en rose*) • How Do You Keep the Music Playing?
(*Amigos muy íntimos*) • Come Rain Or Come Shine (*El buen pastor*) • The
Nearness of You (*Las últimas vacaciones*) • A Piece of Sky (YNTL) • The Way
We Were (*Tal como éramos*) • Evergreen (*Ha nacido una estrella*) • Blues in
the Night (*Blues in the Night*) • As Time Goes By (*Casablanca*) • A Day in
the Life of a Fool (*Orfeo negro*) • Night and Day (*Delovely*) • You Must
Believe in Spring (*Los paraguas de Cherburgo*) • Just in Time (*Juego de
pijamas*) • Whatever Lola Wants (*Damn Yankees*) • Don't Rain On My Parade
(*Funny Girl*)

Lunes, 26 de enero de 2015. 20:30 horas



Lejanías y nostalgias

*¡Qué despedida más mala la del alma de su cuerpo,
la del cuerpo de su alma!*

Juan Ramón Jiménez. *Partida y quedada*

32

Lina Tur, violín

Daniel Oyarzábal, clave

Jose txu Obregón, violoncello y dirección artística

PROGRAMA

François Couperin (1668-1733)

“Concerts Royaux” – Primer Concierto

1. *Prélude - Gravement*
2. *Allemande - Légèrement*
3. *Sarabande - Mesuré*
4. *Gavotte - Notes Égales Et Coulées*
5. *Gigue - Légèrement*

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Sonata en si bemol mayor, K. 248

Allegro

Jean Philippe Rameau (1683-1764)

Pièces de clavecin en concert (*Primer concierto en do menor*)

La Livri: Rondeau gracieux (Elegía fúnebre o “Tombeau” para el Conde de Livri)

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Sonata N° 6, RV 46, para violoncello y continuo en Si bemol Mayor

1. *Largo*
2. *Allegro*
3. *Largo*
4. *Allegro*

Lunes, 16 de febrero de 2015. 20:30 horas

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo, BWV 992
(Dedicado a su hermano Johann Jacob que partía para ser oboista del rey Carlos XII de Suecia)

1. Arioso: Adagio. Ist eine Schmeichelung der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten (Presiones afectuosas de sus amigos para disuadirle del viaje)
2. Ist eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum, die ihm in der Fremde könnten vorkommen
(Presentación de las diferentes desgracias que le pueden suceder en el extranjero)
3. Adagiosissimo - Ist ein allgemeines Lamento der Freunde
(Lamento general de sus amigos)
4. Allhier kommen die Freunde - weil sie doch sehen, dass es anders nicht sein kann - und nehmen Abschied
(De todas partes vienen sus amigos - que ven que la suerte está echada - para decirle adiós).
5. Aria de Postillón. Allegro poco
6. Fuga en imitación de la corneta de postillón

33

Elisabeth Jacquet de la Guerre (1665-1729)

Sonata N^o 1 en re menor para violín y bajo continuo

1. *Adagio*
2. *Presto*
3. *Adagio*
4. *Presto-Adagio*
5. *Presto*
6. *Aria*
7. *Presto*



Rituales de amor y de trabajo

*Que mi amor por ti me está matando,
traspasando mi corazón como una daga...*

Shota Rustaveli. *El caballero de la piel de tigre*. Georgia, s. XII

34

Ensemble Basiani, coro del Patriarcado de Georgia
Giorgi Donadze, director

PROGRAMA

- *Mravalzhamier*: "Larga vida", canción de brindis del repertorio *Supra*, banquete típico georgiano (Kartli-kakheti, Este de Georgia).
- *Odoia*: canto de trabajo (Samegrelo, Oeste del Georgia).
- *Kali Gadmodga Mtazedá*: canto lírico-amoroso acompañado del laúd *panduri* (Región montañosa del Este)
- *Khasanbegura*: canción histórica (Guria, Oeste de Georgia, Mar Negro)
- *Shen Khar Venakhi*: canto a la Virgen, liturgia ortodoxa del Monasterio de Svetitskhoveli (Kartli-Kakheti)
- *Saidumlo Utskho*: canto litúrgico de Navidad. Monasterio de Shemokhmedi (Guria)
- *Jvarsá Shensa*: Liturgia ortodoxa Monasterio de Svetitskhoveli (Kartli-Kakheti)
- *Tamar Dedpal*: canto y danza de ronda (Svanetia)
- *Tsintskaro*: canto lírico-amoroso (Samegrelo)
- *Guruli Perkhuli*: canto y danza de ronda (Guria)
- *Angelosi gagadebs*: canto litúrgico del Monasterio de Gelati (Imereti)
- *Ganatldi Ganatldi*: canto litúrgico del Monasterio de Gelati (Imereti)
- *Sashod Mtiebisa*: canto litúrgico Monasterio-Escuela de Shemokmedi (Guria)
- *Romelni Kerubimta*: canto litúrgico del Monasterio de Gelati (Imereti)
- *Gandagan*: canción y danza con acompañamiento de la gaita *chiboni* y los laúdes *chonguri* y *panduri*, (Adjara, Mar Negro)
- *Va giorko ma*: canto lírico-amoroso acompañado por un laúd *chonguri* (Samegrelo)
- *Chakrulo*: la joya de los cantos georgianos de banquete (Kartli-Kakheti)
- *Shemokmedura*: canto de trabajo (Guria)

Lunes, 23 de febrero de 2015. 20:30 horas



Ángeles y demonios

Jamás se convertirá en estrella aquel cuyo rostro no irradie luz.

William Blake. *El matrimonio del Cielo y el Infierno.*

36

Mariana Gurkova, piano

PROGRAMA

I

Bela Bartok (1881-1945)

Allegro Barbaro Sz. 49

Gabriel Fauré (1845-1924)

Nocturno op. 33 nº 1 en Mi bemol menor

Camille Saint-Saens (1835-1921)

Danza macabra (Arr. F. Liszt)

Frédéric Chopin (1810-1849)

Balada n. 2, op. 38 en Fa mayor

Alexandre Scriabin (1872-1915)

Sonata n. 5, op. 53

Allegro. Impetuoso. Con stravaganza

II

Enrique Granados (1867-1916)

Escenas románticas

Mazurka

Berceuse

Lento con estasi

Allegretto

Allegro apasionato

Epilogo

Franz Liszt (1811-1886)

Mephisto Waltz nº 1

Lunes, 23 de marzo de 2015. 20:30 horas



Canciones del alma

La música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora.

San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual.*

38

Coro del Patriarcado de Moscú

Anatoly Grindenko, director

PROGRAMA

I

Anónimos

Venid, adoremos a Dios, nuestro Rey. Canto znameny, siglo XVI

Obertura de las Vísperas. (Salmo 103/104), siglo XVII

Bienaventurado el hombre (Salmo 1) siglo XVII

Tikhira. (Apostikha en Viernes de Pasión), siglo XVI

Liturgia de Pascua. Anónimos del XVI y XVII

II

Cantos europeos de los siglos XVI al XX

Thomas Tallis (1505-1585)

Kyrie Eleison

Tomás Luis de Victoria (1540-1613)

Ave María

William Byrd (1543-1623)

Sanctus

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Ave Verum

Dimitri Bortnyansky (1751-1825)

Te Deum

Sergei Rachmaninov (1873-1943)

Cántico de Simeón

Aleksandr Grechaninov (1864-1956)

La insistente letanía

Lunes, 30 de marzo de 2014. 20:30 horas



El dolor de la pérdida

40

*Aquellos que ahora nos observan
no serán más que estrellas en la noche.*
Friedrich Rückert. *Canciones para los niños muertos*

Roman Janál, barítono
David Švec, piano

PROGRAMA

Gustav Mahler (1860-1911)

Lieder eines fahrenden Gesellen
Wenn mein Schatz Hochzeit macht
(El día en que mi amor se case)
Ging heut Morgen übers Feld
(Esta mañana caminé por el campo)
Die zwei blauen Augen von meinem Schatz
(Los ojos azules de mi amor)
Ich hab' ein glühend Messer
(Tengo un cuchillo al rojo vivo)

Johannes Brahms (1833-1897)
Intermezzo op.118 en mi bemol menor

Gustav Mahler

Kindertotenlieder
Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n...
(Ahora el sol se levantará tan radiante...)
Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen..
(Ahora entiendo por qué me lanzasteis tan oscuras llamas)
Wenn dein Mütterlein..
(Cuando tu madrecita...)
Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen...
(A menudo pienso que nos abandonaron...)
In diesem Wetter!
(Con este tiempo!)

Lunes, 13 de abril de 2015. 20:30 horas



La música apaga las velas

42

*Duerme, duerme,
hazte de noche conmigo.*
Menchu Gutiérrez. *La música apaga las velas*

Marina Rodríguez Cusí, mezzosoprano
Menchu Gutiérrez, narradora
Esteban Sanz, director

Ensemble Instrumental de Cantabria

Lara Manzano, flauta / Rosa San Martín, viola / Alberto Gorrochategui, violoncello
Daniela Iolkicheva, arpa / Adrián Higuera, percusión / Gorka Hermosa, acordeón

PROGRAMA

I

Tomás Marco (1942)
En un instante todo fue silencio...
(Texto poético de Luciano González Sarmiento)
(Voz y violoncello)

Claude A. Debussy (1862-1918)
Sonata n. 2 para flauta, viola y arpa eb Fa mayor
Pastoral
Interludio. Tempo di minueto
Final

II

ESTEBAN SANZ (música) – MENCHU GUTIÉRREZ (texto)
La música apaga las velas (*)
Cantata para voz, narrador y grupo instrumental

(*) Estreno absoluto

Lunes, 27 de abril de 2015. 20:30 horas



Los colores del ritmo

44

*El color es ya aroma
y la música brisa.*

Gerardo Diego. *Manual de espumas. Eco*

Ana Guijarro / Marisa Blanes, piano
Manel Ramada / Sergi Izquierdo, percusión

PROGRAMA

José Luis Turina (1952)

Variaciones sobre temas de Joaquín Turina

Igor Stravinski (1882-1971)

Sonata para dos pianos

Moderato

Tema con variaciones

Allegretto

Béla Bartók (1881-1945)

Sonata para dos pianos y percusión Sz 110

Assai lento-Allegro molto

Lento ma non troppo

Allegro non troppo

Lunes, 11 de mayo de 2015. 20:30 horas



La magia tímbrica

46

*¡Oh música,
Suprema realidad!*
Jorge Guillén. *El concierto*

Tabea Zimmermann, viola
Javier Perianes, piano

PROGRAMA

I

Franz Schubert (1797-1828)
Sonata en La menor D. 821 "Arpeggione"
Allegro moderato
Adagio
Allegretto

Johannes Brahms (1833-1897)
Sonata en Mi bemol mayor op. 120, n.2
Allegretto amabile
Allegro appassionato
Andante con moto

II

György Kurtág (1926)
Signs, Games and Messages *In Nomine - all'ongherese ...eine Blume für
Tabea... Kromatikus feleselös*

Robert Schumann (1810-1856)
Phantasiestücke (Piezas de fantasía) op. 73
Zart und mit Ausdruck (Tierno y con expresión)
Lebhaft, Leicht (Vivo y ligero)
Rasch, mit Feuer (Rápido y fogoso)

Lunes, 1 de junio de 2015. 20:30 horas

Manuel de Falla (1876-1946)

Siete canciones populares españolas
(Versión de Emilio Mateu)

El paño moruno

Seguidilla murciana

Asturiana

Canción

Polo

Nana

Jota



TEXTOS



• SCALE • $\frac{1}{16}$ • ACTUAL • SIZE •

• COPY •

• ELMER • G • ANDERSON •

Menchu Gutiérrez. *La música apaga las velas*

En mitad de la noche, un niño se despierta.

Ha sentido un frío repentino y se revuelve en la cuna en busca del molde de calor perdido, de la calidez en la que estaba a salvo.

Entre el frío y el calor, la almohada está empapada de sudor y, aunque el niño quiere volver a dormir, no puede; algo tira de él en otra dirección, hacia afuera, dejando su sueño al raso.

El niño desprotegido llora; la luz del pasillo se enciende y abre la puerta:

Duerme, amor, róble a la luna
el ser de su atalaya,
duerme,
que un farolito y una canción dejo al portal de tu sueño.

Todas las canciones de cuna le piden a un niño que duerma.

La cuna es un nido hecho de brazos y de manos entrelazadas, y en este nido se incuba el sueño del niño. El nido le recuerda el vientre de la madre; el balanceo, los viajes que hacía en su interior, una secuencia acunada de desplazamientos ciegos; el tiempo en el que su único paisaje era el lago oscuro en el que vivía sumergido...

Para acunar, la canción de cuna debe mudar la voz de la superficie, ser capaz de sonar bajo el agua, de devolver al niño el fondo de ese lago.

El sonido bucea... "duerme, duerme"..., se concentra y pesa sobre los párpados del niño.

Pero los ojos del niño están todavía abiertos -abiertos a la música, como los oídos-, y dejan que la música los llene de sonido: los ojos del niño son pozos en los que cae el cuentagotas, el colirio de tinta de la nana, espejos sin fondo en los que se arremolina el sueño... "duerme, duerme"..., en los que se deslía la nana como un hilo de negrura esencial en un vórtice hipnótico.

Cuando los ojos del niño dejan de llorar, distinguen en su cielo unos labios y, entre los labios, un sutil cuarto menguante de dientes blanquísimos, que brillan intermitentemente en la oscuridad del cuarto. Bajo este firmamento, se modulan consonantes... sssss... se forman vocales... aaaa... eee... y la canción de cuna se impregna de otra clase de música: el olor que viene del cuerpo que acuna, la temperatura de sus brazos, el tacto de los dedos que acarician la piel del niño.

La canción de cuna se extiende a todos los sentidos y canta. “Aquí estamos los cuatro: tú y yo, el sueño y la vigilia”, dicen también unos ojos más allá de ese cuarto menguante.

“Ya has abierto los ojos -dice al niño la canción de cuna-, ya has conocido la luz y, con ella, la sombra; has comenzado tu larga tarea de reconocimiento, tu aprendizaje de un mundo y tu olvido de otro; estás cansado; has experimentado también el miedo, por primera vez, has conocido el calor y el frío, el hambre y la sed, y no has sabido de dónde venían o hacia dónde dirigirte para saciarlos. Has llorado, como ahora lloras porque tienes sueño, porque recuerdas estar dormido aunque no sepas qué significa estar dormido... “Duerme, mi niño duerme”... Pero sabes que si te introduces en ese bucle de sonido, si vuelves a desintegrarte como materia en materia musical, si haces tuyo cada poro de la piel de la música, llegarás al mar en el que se duerme y siempre se renace”.

La música está en el cuarto a oscuras, atravesada en su silencio por el llanto de un niño, y, una vez más, se pregunta por qué se arremolina, por qué se rebela contra el silencio, o por qué interpreta el silencio.

La música hierve en un caldero y medita sobre la nana: deslíe el deseo del sueño con el silencio y se prueba a sí misma como llave, como compuerta que abrirá el cauce de esa acequia que va hacia el niño: la música riega con agua soñante y dice “duerme, duerme...”

La canción de cuna está en pie, en medio de la oscuridad del cuarto, y tiene ojos y cara, un tacto suave de almohada en el pecho, un aroma dulce en el cuello, calor en los brazos, y quien canta reconoce de pronto todo su poder: “duerme, duerme”, dice el puente entre la vigilia y el sueño.

Quien canta sabe, de pronto, que la canción le inviste de un poder mágico, y que con la pócima sonora, sutilmente destilada, pacientemente administrada, puede inducir al sueño.

Quien canta se inviste de magia e imprime los cinco sentidos de la canción de cuna en la memoria del niño.

Quien canta lleva su mensaje en un péndulo: “duerme, duerme”.

Quien canta mira desde su posición de puente los dos mundos, el de la vigilia y el del sueño, y, antes de comenzar su trabajo, mira dentro de sí, regresa a su infancia, se canta a sí mismo: en realidad, quien canta se acuna a sí mismo, se sostiene a sí mismo en brazos, y sólo cuando ha regresado a su pequeño yo y se ha reconocido, sale de él para dar al niño lo que él mismo desea. La música debe ensimismarse, conocerse y, después, salir de sí misma hacia el oído ávido del niño, porque el niño, cansado de la vigilia, del duro aprendizaje, busca obedecer la bondadosa orden: “duerme, duerme...”

Confuso, entre el recuerdo y el olvido, el niño comienza a entreverar llanto y bostezos... y deja la puerta abierta a los cinco atributos de la canción de cuna.

De nuevo, quien canta siente la marca candente que puede dejar en la memoria del niño y labra su mensaje: “cuando crezcas, no me olvides; no olvides el lazo que nos une; recuerda estos latidos”.

La voz es el hilo de araña, que va tejiendo una tela para el sueño, y una trampa para la memoria: “no olvides estos latidos” -el hipnótico ruego de la canción -“hagamos, tú y yo, que esta cuna, que esta unión, sea eterna, concibamos eternamente el sueño”.

Quien canta, apuntala el propio temor con el valor que inspira la fragilidad del niño: “no temas, duerme, duerme, yo velo por ti; nada puede tocarte, salvo el sueño”.

La voz siente el poder de la música sobre la materia y sabe que la canción de cuna puede reducir el mundo a la palma de su mano. En ese espejo, el mundo tiene la escala del niño, y el niño puede ser pequeño sin temor. Hay un farolito en el portal de su sueño; los árboles del bosque tienen el tamaño de sus dedos, y, cuando no quiere más mundo, el niño puede derribar casas con un soplo de gigante.

El sueño se rompe en la cuna de un niño, un ruido lo ha sacado de su bola de calor. El niño llora y la pequeña luz se enciende en el cuarto. Los brazos lo acunan y un susurro prepara el camino de otro modo de decir duerme: la caja de música se abre junto a la cuna y las notas metálicas comienzan a encadenar una melodía. Cuando,

después de deslizarse sobre los dientes de la rueda, las lenguas de metal se desprenden finalmente de ellos y emiten su sonido, como piedra de toque del sueño, comienza el encantamiento del timbre monocromo, uniforme. La caja de música dice: duerme, duerme, duerme, duerme y lleva al niño en su rueda, duerme, duerme, duerme, duerme, a la oscuridad de la caja cerrada.

En la isla remota, la madre canta al niño su nana cósmica y sobre el niño llueve el carillón de los dioses. La madre guarda una caja de música en el interior de su boca; un campanario es el cielo de su paladar y el río de la saliva bulle con sus peces.

En la choza, seis mujeres rodean a un niño. De sus bocas salen pájaros. Sus labios enmascaran picos de pájaros. Con los picos, la canción de cuna arranca ramas y hojas, y con las ramas y las hojas forman un nido. La caja de música es un trenzado de ramas, y el encantamiento es el nido que tejen.

La canción de cuna viaja en el tiempo, portadora de bosques, de palacios, de caracolas habitables, de mundos de sueño o de mundos desaparecidos; la distancia no importa a quien canta porque, a través de la canción de cuna, ha heredado el bosque, y cuando canta está realmente en él, en el bosque de su deseo, el bosque al que el niño llegará por el hechizo de la música, por la fe puesta a cantar. El niño no entenderá siempre el significado de las palabras, pero sentirá el tatuaje de la canción de cuna y descifrá su destino de significado. Y, cuando diga amor, la canción de cuna enseñará al niño un sentimiento nuevo, la vida diferente del sentimiento cantado, el sentimiento que sólo puede habitar en la música.

Han pasado los años y los siglos por la canción de cuna..

Es de noche, y la tormenta enciende a intervalos la habitación donde el niño se ha despertado en la cuna. Los truenos siguen a la luz y se abren paso a través de la lluvia sin tocarla; el llanto del niño va de un lado a otro, golpeándose contra las paredes de la habitación, ahogado en su propio caudal. La tormenta es espejo de la asustada vigilia.

La música se pone a pensar y las palabras comienzan a encadenarse. Siguen el rastro del desasosiego en forma de llanto, e interpretan la necesidad del sueño.

El sueño de hoy no es distinto al sueño de ayer, tampoco el hambre del sueño es distinta, pero el testigo debe creer en su mensaje para interpretarlo, y se siente solo en medio del puente.

54

En este momento, este hoy en el que no hay ayer o el ayer no sirve, en el que el llanto del niño comunica una tormenta insaciable y la oscuridad se llena de bocas luminosas, el testigo se pone a cantar el recién nacido encantamiento:

Duerme, duerme,
hazte de noche conmigo.
Yo soy la canción de cuna, yo soy la nana,
oscura como el fondo del lago,
en el que los ojos se cierran para ver.
Yo soy la luna nueva de las canciones.
Yo soy el sueño.

La habitación en la que el niño duerme se ha quedado en silencio. Pero el silencio de ahora es distinto al anterior. El espectro de la música reina en el cuarto, su estela reina... y en la respiración del niño y en sus latidos contamos las estaciones del sueño, acechamos la música del sueño.

Gustav Mahler
Lieder eines Fahrenden Gesellen
 (Canciones de un espíritu errante)

1
 Wenn mein Schatz Hochzeit macht,
 Fröhliche Hochzeit macht,
 Hab' ich meinen traurigen Tag!
 Geh' ich in mein Kämmerlein,
 Dunkles Kämmerlein,
 Weine, wein' um meinen Schatz,
 Um meinen lieben Schatz!
 Blümlein blau! Verdorre nicht!
 Vöglein süß! Du singst auf grüner Heide.
 Ach, wie ist die Welt so schön!
 Ziküth! Ziküth!
 Singet nicht! Blühet nicht!
 Lenz ist ja vorbei!
 Alles Singen ist nun aus.
 Des Abends, wenn ich schlafen geh',
 Denk' ich an mein Leide.
 An mein Leide!

2
 Ging heut morgen übers Feld,
 Tau noch auf den Gräsern hing;
 Sprach zu mir der lust'ge Fink:
 "Ei du! Gelt? Guten Morgen! Ei gelt?
 Du! Wird's nicht eine schöne Welt?
 Zink! Zink! Schön und flink!
 Wie mir doch die Welt gefällt!"
 Auch die Glockenblum' am Feld
 Hat mir lustig, guter Ding',
 Mit den Glöckchen, klinge, kling,
 Ihren Morgengruß geschellt:

1
*El día en que mi amor se case,
 el día de su boda, tan dichoso,
 iserá mi día más triste!
 Me encerraré en mi habitación,
 mi oscura y pequeña habitación,
 y lloraré, lloraré por mi amor,
 ipor mi querido amor!
 ¡Flor azul! ¡No te marchites!
 Dulce pajarillo, que cantas en el prado verde.
 ¡Ay! ¿Cómo puede ser el mundo tan bello?
 ¡Pío! ¡Pío!
 ¡No cantes; no florezcas!
 La primavera se acabó.
 Basta ya de cantar.
 Cuando por la noche me acuesto,
 pienso en mi pena,
 ien mi pena!*

2
*Esta mañana caminé por el campo
 cuando el rocío cubría cada brizna de hierba.
 El alegre pinzón me dijo:
 "¡Eh! ¿No te parece? ¡Buenos días! ¿No te
 parece?
 ¡Tú! ¿No te parece bello el mundo?
 ¡Pío! ¡Pío! ¡Bello y brillante!
 ¡Cuánto me gusta el mundo!"
 También, las campanillas en el campo,
 alegremente y de buen humor,
 tocaron con campanas iding, dong!*

56

“Wird's nicht eine schöne Welt?
Kling, kling! Schönes Ding!
Wie mir doch die Welt gefällt! Heia!”
Und da fing im Sonnenschein
Gleich die Welt zu funkeln an;
Alles Ton und Farbe gewann
Im Sonnenschein!
Blum' und Vogel, groß und klein!
“Guten Tag, ist's nicht eine schöne Welt?
Ei du, gelt? Schöne Welt?”
Nun fängt auch mein Glück wohl an?
Nein, nein, das ich mein',
Mir nimmer blühen kann!

3

Die zwei blauen Augen von meinem Schatz,
Die haben mich in die weite Welt geschickt.
Da mußst ich Abschied nehmen vom
allerliebsten Platz!
O Augen blau, warum habt ihr
mich angeblickt?
Nun hab' ich ewig Leid und Grämen.
Ich bin ausgegangen in stiller Nacht
Wohl über die dunkle Heide.
Hat mir niemand Ade gesagt.
Ade! Mein Gesell' war Lieb' und Leide!
Auf der Straße steht ein Lindenbaum,
Da hab' ich zum ersten Mal im Schlaf geruht!
Unter dem Lindenbaum,
Der hat seine Blüten über mich geschneit,
Da wußt' ich nicht, wie das Leben tut,
War alles, alles wieder gut!
Alles! Alles, Lieb und Leid
Und Welt und Traum!

su saludo matutino:

*“¿No es bello el mundo?
¡Mundo bello! ¡Ding, dong! ¡Bello!
¡Cuánto me gusta el mundo!”
Y después, bajo la luz del sol,
el mundo de repente comenzó a brillar.
¡Los sonidos y el color revivieron
bajo la luz del sol!
¡Flores y pájaros, pequeños y grandes!
¡Buenos días! ¿No es bello el mundo?
¡Eh! ¿No creéis que es bello el mundo?”
¿Ahora también comenzará mi felicidad?
¡No, no la felicidad que yo quiero
jamás podrá florecer!*

3

*Los ojos azules de mi amor
me han llevado a otro mundo más grande.
¡Tuve que dejar
este entrañable lugar!
¡Oh, ojos azules! ¿Por qué tuvisteis que
mirarme?
Salí a caminar en la noche tranquila
en lo profundo del monte oscuro.
Nadie vino a despedirme.
¡Adiós! ¡El amor y la tristeza son mi
única compañía!
Ahí, junto al camino, hay un tilo.
¡Y ahí por vez primera encontré el
descanso en el sueño!
Bajo el tilo que nevaba
sus flores sobre mí.
¡No supe cómo la vida continuaba,
y todo estaba bien otra vez!
¡Todo! ¡Todo, el amor y la tristeza
y el mundo y el sueño!*

4

Ich hab' ein glühend Messer,
 Ein Messer in meiner Brust,
 O weh! Das schneid't so tief
 In jede Freud' und jede Lust.
 Ach, was ist das für ein böser Gast!
 Nimmer hält er Ruh', nimmer hält er Rast,
 Nicht bei Tag, noch bei Nacht, wenn ich schlief.
 O Weh!
 Wenn ich in dem Himmel seh',
 Seh' ich zwei blaue Augen stehn.
 O Weh! Wenn ich im gelben Felde geh',
 Seh' ich von fern das blonde Haar
 Im Winde wehn.
 O Weh!
 Wenn ich aus dem Traum auffahr'
 Und höre klingen ihr silbern' Lachen,
 O Weh!
 Ich wollt', ich läg auf der schwarzen Bahr',
 Könnt' nimmer die Augen aufmachen!

Traducido por Elena Accinelli 2009

4

*Tengo un cuchillo al rojo vivo,
 clavado en mi corazón.
 ¡Pobre de mí! Corta en lo más profundo
 cada alegría y placer.
 ¡Ay, qué huésped tan malvado!
 Nunca descansa ni ceja,
 ni de día ni de noche, me deja dormir.
 ¡Pobre de mí! ¡Pobre de mí!
 Cuando levanto la mirada al cielo
 veo dos ojos azules.
 ¡Pobre de mí! ¡Pobre de mí!
 Cuando camino por el campo amarillo,
 a lo lejos veo su cabello rubio ondear en el viento.
 ¡Pobre de mí! ¡Pobre de mí!
 Cuando despierto de un sueño
 y escucho el tintineo de su risa de plata,
 ¡Pobre de mí! ¡Pobre de mí!
 ¡Ojalá estuviese en mi ataúd!
 ¡Ojalá no volviera a abrir ya mis ojos!*

57

Gustav Mahler
Kindertotenlieder
(*Canciones para los niños muertos*)
Friedrich Rückert

1.
Nun will die Sonn' so hell aufgehn,
Als sei kein Unglück die Nacht geschehn.
Das Unglück geschah nur mir allein,
Die Sonne, sie scheint allgemein.

Du mußt nicht die Nacht in dir verschränken,
Mußt sie ins ew'ge Licht versenken.
Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt,
Heil sei dem Freudenlicht der Welt!

2.
Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen
Ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke,
O Augen!
Gleichsam um voll in einem Blicke
Zu drängen eure ganze Macht zusammen.
Doch ahnt' ich nicht, weil Nebel mich
umschwammen,
Gewoben vom verblendenden Geschicke,
Dab sich der Strahl bereits zur Heimkehr
schicke,
Dorthin, von wannen alle Strahlen stammen.

Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen:
Wir möchten nah dir bleiben gerne,
Doch ist uns das vom Schicksal abgeschlagen.
Sieh uns nur an, denn bald sind wir dir ferne!
Was dir nur Augen sind in diesen Tagen,
In künft'gen Nächten sind es dir nur Sterne.

1.
*Ahora el sol se levantará tan radiante,
como si la noche no hubiera traído
desgracia.
La desgracia me ha ocurrido sólo a mí,
mientras que el sol brilla para todos.*

*No debes encerrar en tu abrazo a la
noche,
sino sumergirla en la luz eterna.
Una lampara se enciende en mi morada,
¡salud a la alegre luz del mundo!*

2.
*Ahora entiendo por qué lanzas
tan oscuras llamas hacia mí,
¡Oh ojos!
Como si desearas recoger
todo tu poder en una simple mirada.
Pero no sospeché, que la confusión hilada
por el frustrante destino que me envuelve,
producido por el regreso a casa,
era la fuente de todas las desgracias.*

*Querías decírmelo con tu fulgor:
Nos gustaría estar contigo,
pero nos fue denegado por el destino.
¡Miradnos, pronto estaremos lejos de ti!
Aquellos que ahora nos observan,
no serán más que estrellas en la noche.*

3.

Wenn dein Mütterlein
Tritt zu Tür herein
Und den Kopf ich drehe,
Ihr entgegensehe,
Fällt auf ihr Gesicht
Erst der Blick mir nicht,
Sondern auf die Stelle
Näher nach der Schwelle,
Dort wo würde dein
Lieb Gesichten sein,
Wenn du freudenhelle
Trättest mit herein
Wie sonst, mein Töchterlein.

Wenn dein Mütterlein
Tritt zu Tür herein
Mit der Kerze Schimmer,
Ist es mir, als immer
Kämost du mit herein,
Huschtest hinterdrein
Als wie sonst ins Zimmer.

O du, des Vaters Zelle
Ach zu schnelle
Erloschner Freudenschein!

4.

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!
Bald werden sie wieder nach Hause gelangen!
Der Tag ist schön! O sei nicht bang!
Sie machen nur einen weiten Gang.

Jawohl, sie sind nur ausgegangen
Und werden jetzt nach Hause gelangen.
O sei nicht bang, der Tag ist schön!
Sie machen nur den Gang zu jenen Höhn!

Sie sind uns nur vorausgegangen

3.

*Quando tu madre
viene hacia la puerta,
y giro la cabeza,
para observarla,
mi mirada no cae
primero hacia su rostro,
sino sobre el lugar,
cerca del umbral,
donde tu pequeña carita
solía estar,
cuando tú, radiante de alegría,
entrabas, también,
tan normal, mi hijita.*

*Quando tu madre
viene hacia la puerta
a la luz de la vela,
me parece como si
estuvieras entrando,
fugazmente tras ella,
como solías hacer, a la habitación.*

*Oh tú, trocito de tu padre,
¡ay, tan pronto,
mi alegría, tan pronto extinguida!*

4.

*¡A menudo pienso que nos abandonaron!
¡Pronto regresarán a casa!
¡Bello día! ¡No estén inquietos!
Sólo están haciendo una larga caminata.*

*Desde luego, nos abandonaron
y regresarán ahora a casa.
¡Oh, no os inquietéis, es un bello día!
¡Han ido a caminar por las altas colinas!*

Nos han abandonado antes de tiempo

60

Und werden nicht wieder nach Haus verlangen!
Wir holen sie ein auf jenen Höhn im
Sonnenschein!
Der Tag ist schön auf jenen Höhn!

5.
In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie getragen hinaus,
Ich durfte nichts dazu sagen.

In diesem Wetter, in diesem Braus,
Nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus.
Ich fürchtete, sie erkrankten,
Das sind nun eitle Gedanken.

In diesem Wetter, in diesem Graus,
Hätt' ich gelassen die Kinder hinaus.
Ich sorgte, sie stürben morgen,
Das ist nun nicht zu besorgen.

In diesem Wetter, in diesem Graus,
Nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus;
Man hat sie hinaus getragen,
Ich durfte nichts dazu sagen.

In diesem Wetter, in diesem Saus,
In diesem Braus,
Sie ruhn als wie in der Mutter Haus,
Von keinem Sturm erschreckt,
Von Gottes Hand bedeckt.
Sie ruhn wie in der Mutter Haus.

Escaneado por David Magaz Martínez 2000

*¡y no querrán regresar a casa!
¡Les cogemos en las altas colinas al
ocaso!
¡Es un bello día sobre las altas colinas!*

5.
*Con este tiempo, con este tumulto,
no debería haber enviado fuera a los
niños;
alguien les llevó fuera,
y yo no he dicho nada.*

*Con este tiempo, con este tumulto,
no debería haber enviado fuera a los
niños;
ellos podrían caer enfermos,
vanos son ahora los pensamientos.*

*Con este tiempo, con este horror,
he dejado salir a los niños,
ellos podrían morir mañana,
no debo de preocuparme de eso ahora.*

*Con este tiempo, con este horror,
no debería haber enviado fuera a los
niños;
Fueron raptados,
no podría decir una palabra contra eso.*

*Con este tiempo, con esta tormenta, con
este tumulto,
descansan como si en la casa de su
madre,
no se asustaran por ninguna tempestad,
protegidos por la mano de Dios.
Están esperando como si estuvieran
en la casa de su madre.*

CURRICULA



Trío Melisma

El Trío Melisma nace en 2014 tras una amplia trayectoria camerística de sus integrantes por todo el mundo, que, después de compartir escenario en numerosas ocasiones, deciden aunar fuerzas para iniciar un nuevo proyecto juntos y afrontar el repertorio para trío con piano, con el interés no sólo en las grandes obras de los más importantes compositores sino en las propuestas más innovadoras de los compositores actuales.

Irini Gaitani

Pianista griega nacida en Atenas. Obtuvo el título superior del Conservatorio Nacional de Atenas con distinción unánime y premio a la mejor pianista del año. Posteriormente perfeccionó sus estudios en la Academia Franz Liszt de Budapest con Ferenc Rados y Marta Gulyás como becaria de la Fundación Onassis. Desde el año 1992 reside en España y ha enseñado en la Escuela Superior Reina Sofía, Conservatorio Adolfo Salazar, Academia de Enseñanza Musical de K. Gurska. Actualmente es profesora titular en el Conservatorio Superior del País Vasco "Musikene".

Ha actuado con diversas formaciones en Grecia, Bulgaria, Hungría, Austria, Irlanda, EE.UU y en muchos auditorios y salas importantes en España. Ha tocado con músicos como José Luis García Asensio, Mariana Todorova, Manuel Cid, Tatiana Samouil, Suzana Stefanovic, Jesús Reina, Luis Zorita, Jensen Horn- Sin Lam etc. También ha colaborado con profesores de reconocido prestigio como Pinchas Zukermann, Isaac Stern, Mauricio Fuks, Hermann Krebbers, David Zafer, Isabel Vilá, Ruggiero Ricci, Lorand Fenyves, Jaime Martín. Antón García Abril ha dedicado al dúo Todorova - Gaitani su obra Fantasía Hispalense que han grabado para Vía Digital y Radio Clásica. Actualmente ha fundado el trío Melisma con Joan Espina (violín) y Miguel Jiménez (chelo) y tiene su residencia en Santander donde mantiene una intensa actividad pedagógica.

Joan Espina

Nació en Mollerussa, donde inició sus estudios musicales. En 1993 se trasladó al Conservatorio de Barcelona para estudiar con Agustín León Ara, obteniendo los Títulos superiores de Violín y de Música de Cámara con las máximas calificaciones y Premio de Honor de violín por unanimidad. Entre 1999 y 2002 amplió sus estudios violinísticos con José Luís García Asensio y Vicente Huerta en la "Escuela Superior de Música Reina Sofía" de Madrid. También ha participado en clases magistrales, recibiendo consejos de maestros como Mauricio Fuks, Víctor Martín, Vadim Repin, Herman Krebbers, Nicolás Chumachenco, Hatto Beyerle, Rainer

Schmidt, Walter Levin, Jordi Savall y Salvador Duran. Ha obtenido diferentes premios en concursos nacionales de violín y de música de cámara, siendo muchos de ellos primeros premios. Ha realizado numerosos recitales con piano y conciertos con diferentes formaciones camerísticas por todo el territorio nacional y también en Francia, Bélgica, Bulgaria, USA, Haití, Gabón, Palestina, Sudáfrica, Zimbabwe, Emiratos Árabes, El Salvador, etc; realizando, además, una importante difusión de la música española contemporánea, razón por la que compositores como José Luís Turina, Fabián Panisello o Pedro Vilaroig, entre otros, le han dedicado algunas de sus obras. Sus conciertos han sido retransmitidos por Catalunya Música, Radio Clásica, TVE, Canal Clásico, Canal 33, Telecinco y Radio Nacional Búlgara. Ha realizado grabaciones discográficas para sellos como Sony, Verso, Naxos, etc. Ha sido concertino de numerosas orquestas, actuando como solista en salas como el Palau de la Música Catalana, L'Auditori de Barcelona, Auditorio Enric Granados, Auditorio Nacional de Madrid, etc. bajo la batuta de maestros como Juan José Mena, Jesús López Cobos, Giovanni Antonini, etc. Desde 2006 es miembro de la Orquesta Nacional de España y desde 2008 solista de Segundos Violines. También forma parte habitualmente de los grupos de música antigua Zarabanda y Looking Back con violín barroco. Es frecuentemente invitado como concertino de la Orquesta Julià Carbonell de les Terres de Lleida. Actualmente toca un violín construido por el luthier José Contreras en 1767, gentilmente cedido por Luthería Tarapiella S.L.

Miguel Jiménez

Miembro de la Orquesta Nacional de España desde 1991, ocupa el puesto de solista de violonchelo desde 2001. Estudió con R. Vivó, P. Corostola y M. Cervera en Madrid y Freiburg im Breisgau. Simultáneamente, amplió su formación con J. Baumann, M. Rostropovich, C. Coin, W. Pleeth y A. Bylsma. Ha compartido escenario con el Cuarteto de Leipzig, Cuarteto Mosaïques, V. Manoogian, J. Levine, F. Petracchi, así como con algunos de los más destacados intérpretes del ámbito nacional. Participa como solista de violonchelo en algunas de las más importantes agrupaciones españolas, como la Orquesta de Cámara Reina Sofía, el Octeto Ibérico de Violonchelos o Proyecto Veinte-21. Es invitado regularmente por la JONDE, la JONC y la JOSCyL entre otras, y para impartir cursos de perfeccionamiento de violonchelo y música de cámara, actividades que compagina con una intensa labor pedagógica. Como solista ha interpretado recientemente con la ONE el estreno en España de "The Map" para violonchelo y orquesta de Tan Dun, dirigido por el propio compositor (2010) y Don Quixote de Richard Strauss (2011).

Ann Hampton Callaway

Ann Hampton Callaway ha maravillado al público de tres continentes con sus múltiples habilidades como cantante, compositora, pianista y actriz. Rompiendo barreras entre la música popular, el Jazz y los espectáculos de Broadway, esta extraordinaria artista se siente igualmente a gusto actuando en un club, en un estudio de televisión o en una gran sala de conciertos.

Conocida del gran público por ser la autora e intérprete de la banda sonora de la serie de televisión “The Nanny”, y por su participación en el musical “Swing”, de gran éxito en Broadway, Ann es también una extraordinaria cantante de Jazz: su alto grado de preparación musical le permite improvisar con soltura sobre cualquier material, y sus innatas dotes como actriz le aseguran una inmediata y directa comunicación con su público. Su carisma le ha ganado una legión de fans, entre los que se cuentan personajes como Barbra Streisand, Carol King, Robert DeNiro y Wynton Marsalis. Su espectáculo *The Barbara Streissand Songbook*, junto a la Boston Pops Orchestra, ha obtenido dos premios de Broadwayworld, así como el premio MAC al mejor Show del año 2013.

Su último disco, *From Sassy to Divine*, un tributo a la gran Sarah Vaughan, ha obtenido un extraordinario éxito de crítica. El anterior, *At Last*, en Telarc Records, ganó una nominación para el Grammy 2009 en el apartado “Mejor disco de Jazz vocal”. Otros discos recientes, como *Signature*, *Slow* y *Blues in the Night* han obtenido asimismo magníficas críticas. También ha publicado dos discos navideños, *Holiday Pops!* con Peter Nero y la Philadelphia Pops Orchestra, y su disco en solitario, *This Christmas*. Entre sus muchas otras grabaciones merece la pena destacar *Easy Living*, *To Ella with Love*, *After Ours*, *Bring Back Romance*, *Ann Hampton Callaway*, y el muy premiado disco “en directo” *Sibling Revelry*. Ann ha participado como invitada especial en más de cuarenta discos de otros intérpretes, singularmente en el excelente disco de Kenny Barron *The Traveler*.

Hervé Sellin

Nacido en París en 1957, estudió piano en el Conservatorio Nacional Superior con Aldo Ciccolini. En 1980 obtuvo simultáneamente el primer premio del conservatorio en piano y música de cámara. En esta época, su padre le introdujo en el mundo del Jazz y, en su juventud, tuvo ocasión de tocar con músicos hoy legendarios como Sonny Grey, Guy Lafitte, Gérard Badini, Eddie “Lockjaw” Davis, Joe Newman, Eddie “Cleanhead” Vinson, Harry “Sweets” Edison, Art Farmer, Barney Wilen, Clifford Jordan, James Moody, Chet Baker, Slide Hampton. En 1984 conoció al gran saxofo-

nista americano Johnny Griffin y, durante los siguientes quince años, fue el pianista titular de su cuarteto europeo. Durante la misma época fue asimismo director musical y pianista de la cantante DeeDee Bridgewater. En los años noventa y principios del siglo XXI trabajó y grabó discos junto a Branford Marsalis, Bertrand Renaudin, Richard Galliano, Ann Hampton Callaway y Wynton Marsalis. La Academia francesa del Jazz le otorgó en 1990 el premio Django Reinhardt por sus contribuciones como pianista, compositor y arreglista.

Darryl Hall

Nacido en Philadelphia en 1963, Darryl Hall es uno de los contrabajistas más versátiles del Jazz contemporáneo. Tras graduarse en la prestigiosa Temple University, trabajó junto a Geri Allen, Regina Carter, Ravi Coltrane, Mulgrew Miller, Hank Jones, Tom Harrell, James Williams, Howard Johnson, Teodross Avery, Robert Glasper o Stefon Harris. En 1995 un jurado formado por Ron Carter, Charlie Haden, Percy Heath and Chris McBride le otorgó el prestigioso premio Thelonious Monk en la categoría de contrabajista, y en 2004 se trasladó a Francia, donde reside desde entonces. En Europa, ha tenido la oportunidad de trabajar con músicos como Diane Reeves, Kirk Lightsey, Carmen Lundy, Eric Reed, Benny Golson, Laurent De Wilde, Ann Hampton Callaway o Christian Escoudé

Costel Nitescu Constantin

“Costel” Nitescu nació en Ploiesti, Rumanía, en 1970. Músico de formación clásica, estudió el violín desde su infancia y efectuó tales progresos que, a los 16 años, ya trabajaba como primer violinista con la Orquesta de la Radio de Bucarest. En los años 90 fijó su residencia en París, creando una auténtica revolución en el mundo musical de la ciudad de la luz, e impresionando a músicos de la talla de Tchaikovsky, Schmitt, Mandino Reinhardt, Didier Lockwood, Marcel Loeffler o Stochello Rosenberg, quienes se disputaban los servicios del virtuoso violinista en el seno de sus grupos. Se le ha comparado frecuentemente con el legendario Stephane Grappelli, a quien Nitescu considera como su mayor influencia.

Josetxu Obregón

“A las dos almas de La Ritirata les corresponde, no obstante, un único cerebro: el violonchelista Josetxu Obregón, fundador y director de un conjunto cuya trayectoria se ha visto coronada recientemente con el Premio Ojo Crítico de RNE”. ABC Cultural

Profesor del Real Conservatorio Superior de Madrid y galardonado con más de 13

premios en concursos nacionales e internacionales, Josetxu Obregón nace en Bilbao, cursa estudios superiores y de postgrado en violoncello, música de cámara y dirección de orquesta con las más brillantes calificaciones en España, Alemania y Holanda, donde estudia cello barroco en el Koninklijk Conservatorium de La Haya, manteniendo permanente contacto con Anner Bijlsma. Ofrece numerosos conciertos en Alemania, Francia y en más de 18 países europeos, Japón, China, Israel, Estados Unidos, México, Chile, Costa Rica, Perú, Bolivia, Nicaragua, etc. Ha sido miembro de las más importantes orquestas, como Royal Concertgebouw Orchestra y Rotterdam Philharmonic Orkest, entre otras, y en el mundo de la interpretación histórica ha sido cello solista de EUBO-Orquesta Barroca de la Unión Europea, l'Arpeggiata, Arte dei Suonatori, etc. y ha formado parte de Le Concert des Nations, Orchestra of the Age of Enlightenment (Inglaterra), etc. compartiendo escenario con Jordi Savall, Christina Pluhar, Fabio Bonizzoni, Enrico Onofri, Philippe Jaroussky, Lars Ulrich Mortensen, Maggie Faultless, etc. y fuera de la música antigua con Krzysztof Penderecki, Plácido Domingo, Jesús López Cobos, etc. Ha interpretado conciertos en Tokyo Opera City y Yokohama Minato-Mirai (Japón), Teatro Nacional de China (Beijing), Concertgebouw (Amsterdam), Royal Festival Hall y Wigmore Hall (Londres), Salle Pleyel y Palacio de Versalles (París), Usher Hall (Edimburgo), Auditorio Nacional (Madrid), l'Auditori (Barcelona), Centro Nacional de las Artes (México), etc. Artista del sello Glossa, ha grabado para Virgin, Alia Vox, Verso, Arsis, Columna Musica, etc. y para BBC3, NPS3, NDR, Deutschlandradio, SWR, Mezzo, Arte, TVE, RNE, EITB, Cuatro, etc.

Lina Tur Bonet

“Jamás había escuchado a nadie con tanta energía, con tanta pasión, con tanto sentimiento y, seguramente, con tanto conocimiento. Fue una de esas veladas que quedan indeleblemente marcadas en la memoria.” SCHERZO

Violinista versátil y muy reclamada en toda Europa para agrupaciones de primer orden mundial, Lina Tur Bonet siente especial predilección por interpretar música de cámara y de J.S. Bach, rescatar músicas olvidadas -primeras versiones de música de Boccherini y Gaetano Brunetti, obras para violín solo de Matteis, Sonatas para Violín de Elisabeth Jacquet de la Guerre e incluso música desconocida del propio Antonio Vivaldi-, dirigir orquestas de cámara y por los proyectos de violín solista y multidisciplinares, abarcando más de 400 años de música.

Es solista en los festivales Styriarte de Austria, Festival Brezice de Eslovenia, Festival de Herne, Festival de Mainz, Festival de Brunnenthal, Auditorio Nacional de

Madrid, Residenzwoche Munich, Sala de la Radio Vienesa ORF, Società Aquilana di concerti, Real Coliseo Carlos III de El Escorial, Quincena musical de San Sebastián, Festival de Música y Danza de Granada, el Lufthansa Festival de Londres, Schubertiada de Vilabertrán, Festival de Aranjuez, Ekhof Festival Gotha, Musika-Música de Bilbao, Palau de la Música de Valencia. Interpreta solos de J.S.Bach en Concertgebouw Ámsterdam y en los grandes teatros de Sudamérica, y repertorio camerístico en Musikverein de Viena, Potsdamer Festival, Ludwigsburger Schlossfestspiele, Filarmónica San Petersburgo, Palau de Barcelona, Konzerthaus Wien, Vila Musica Mainz o Gustav Mahler Musikwochen.

Lidera MUSIca ALcheMIca, grupo que interpreta músicas de todos los tiempos y también aborda proyectos multidisciplinares, trabajando conjuntamente con el poeta Antonio Colinas e integrando técnicas audiovisuales con su música, en colaboración con videoartistas, cineastas, actores y marionetas.

Daniel Oyarzábal

Daniel Oyarzabal mantiene en la actualidad una actividad profesional totalmente multidisciplinar, compaginando facetas artísticas tan diversas como su actividad de conciertos como solista de clave y órgano —su instrumento principal—, pianista, continuista, músico de estudio, arreglista y pedagogo. Asimismo presta especial interés por la nueva creación contemporánea estrenando en festivales internacionales obras de compositores en activo. En su labor pedagógica invierte mucho entusiasmo en fomentar entre los jóvenes la pasión por la música clásica y, desde hace siete años, trabaja en el desarrollo de su propio método de pedagogía musical para niños de cinco a diez años.

Estudió en los Conservatorios de Vitoria y Bilbao, graduándose *Cum Laude*. Realizó posteriormente estudios de perfeccionamiento en el Conservatorio Superior de Música de Viena, en el Real Conservatorio de La Haya, y en el Conservatorio de Ámsterdam.

Ha sido galardonado en numerosas ocasiones: Premio Especial de la Prensa en la Muestra Nacional para Jóvenes Intérpretes en Ibiza (1991), Segundo Premio en Lectura a Primera Vista y Lectura de Partituras de Orquesta en el Concurso Interconservatorios de Austria (1997), Primer Premio en Improvisación en el Concurso Internacional de Música de Roma (1998) y Tercer Premio en el XIX Concurso Internacional de Nijmegen, Holanda (2002).

Participa en numerosos festivales internacionales, realizando conciertos por toda Europa, India, Filipinas, Marruecos, México y Japón. Es el organista principal de la Orquesta Nacional de España, organista titular de la Catedral de Getafe, profesor de bajo continuo e improvisación en el Centro Superior de Enseñanza Musical Katarina Gurska y profesor del Grado en Composición de Músicas Contemporáneas de la Escuela Universitaria de Artes y Espectáculos TAI-Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

Ensemble Basiani, coro del Patriarcado de Georgia

Fue creado en el año 2000 bajo la bendición del Patriarca de Georgia Elías II como coro del Patriarcado. Actualmente es parte del gran coro de la Catedral de Sameba en Tbilisi y oficialmente el Coro del Estado de Georgia bajo la dirección artística de Giorgi Donadze, director a su vez del Centro Nacional del Folclore. El nombre “Basiani” alude a una de las regiones del sudoeste del país que hoy pertenece a la actual Turquía. Está compuesto por cantantes provenientes de diferentes regiones y la mayoría de sus miembros pertenecen a familias donde se ha practicado habitualmente el canto tradicional. Muchos de ellos, además de haber crecido entre la música popular, poseen estudios superiores de música y ejercen otras profesiones.

Basiani interpreta cantos populares recuperados a partir de la reactivación de los archivos sonoros recogidos en medios fonográficos, grabaciones y anotaciones antiguas, así como de sus propios trabajos de investigación y de materiales obtenidos directamente de famosos cantantes y folcloristas que viven en diferentes regiones de Georgia; entre ellos, las figuras carismáticas de Anzor Erkomaishvili, Islam Pilpani o Policarpe Khubulava. Basiani colabora habitualmente en trabajos experimentales de reconocidos investigadores como son Polo Vallejo y Simha Arom, con quienes han publicado un CD en el prestigioso sello discográfico Ocora/Radio France y realizan frecuentemente audiciones públicas en cursos y Festivales en las muestran los aspectos más significativos del original lenguaje armónico georgiano.

En poco más de una década, Basiani ha actuado en numerosos Festivales Internacionales de música, recibiendo el elogio y el reconocimiento unánime. Sus actuaciones en prestigiosas salas de concierto como son el Gran Salón Gulbenkian (Lisboa), el Concertgebouw (Amsterdam), el Aldeburgh Festival Music (Aldeburgh, Inglaterra), la St John’s Smith Square (Londres), el Auditorio Nacional de Música (Madrid), Festivales de música Sacra en Monasterios Medievales de Francia...etc., así lo testifican. En agosto de 2010, Basiani participó en el Festival *Mostly*

Mozart del Lincoln Center de Nueva York, dentro de un programa que presentaba la polifonía georgiana junto con obras maestras de JS Bach y otros compositores clásicos, evento que fue alabado por la prensa estadounidense como *The New York Times* y *The Wall Street Journal*. Además de la discografía reflejada en 8 discos compactos, Basiani ha editado un álbum con 4CD publicado en junio de 2013 y que incluye “102 canciones populares de Georgia e himnos litúrgicos”, una muestra del rigor, el criterio musical y el meticuloso trabajo artístico del grupo; su gran seña de identidad.

Donadze, George (director artístico, voz media)
 Tskrialashvili, Zurab (director, voz grave)
 Abuladze, Shota (voz aguda)
 Tkvatsiria, Irakli (voz aguda)
 Gabunia, George (voz de *krimanchouli*, yodel*)
 Khachidze, Elizbar (voz de *krimanchouli*, yodel)
 Urushadze, Sergo (voz media)
 Khunashvili, Giorgi (voz media, solista)
 Michilashvili, Zviad (voz media, solista)
 Donadze, Gela (voz media, solista)
 Metreveli, Lasha (voz grave)
 Mekvabishvili, George (voz grave)
 Mekvabishvili, Zurab (voz grave)
 Lominadze, Batu (voz grave, solista)

(* *Yodel* o *Jodel*: modo de canto masculino que consiste en la alternancia entre sonidos que utilizan resonadores de pecho y de cabeza, practicado comúnmente en músicas tradicionales del Tírol, África Negra, Cáucaso e Islas del Pacífico).

Mariana Gurkova

La “gran sensibilidad artística” y “técnica impecable”, unidos a “un toque fluido y muy comunicativo” –en palabras de los críticos– han llevado a esta pianista española de origen búlgaro a actuar en prestigiosas salas de los cinco continentes.

Comienza a estudiar el piano a la edad de cinco años en Sofía (Bulgaria), su ciudad natal, realizando a los pocos meses varias actuaciones en público con gran éxito. A los diez años da su primer recital y a los once actúa por primera vez con orquesta, interpretando el *Concierto nº 1* de Félix Mendelsohn.

Tras graduarse en el Instituto de Música de Sofía, continúa sus estudios en el Conservatorio Superior Nacional de Bulgaria bajo la dirección de Bogomil Starshenov. Asimismo, ha realizado cursos de perfeccionamiento con Hans Graf, Lev Vlasenco, Leon Fleisher y Paul Badura-Skoda. Desde 1988 reside en Madrid, ciudad donde estudia en el Real Conservatorio Superior de Música con Joaquín Soriano, quien se convierte en su maestro y mentor en la auténtica aproximación al arte musical.

Mariana Gurkova ha sido premiada en numerosas ocasiones. Destacan los primeros premios de los concursos internacionales “Jacinto Guerrero” (Madrid), “Senigalia” (Italia) y de los nacionales “Sv. Obretenov” y “Juventudes Musicales de Bulgaria”; otros premios internacionales como los segundos del “Ettore Pozzoli” de Seregno (Italia) y Concurso de Jaén (España); terceros premios en los concursos “Paloma O’Shea” de Santander y “José Iturbi” de Valencia, cuarto premio en el Concurso Mundial de Cincinnati (USA), etc. Su predilección por la música española se ha visto recompensada en los premios obtenidos a la mejor interpretación de la misma en los certámenes de Santander u “José Iturbi”.

En su paso por las más prestigiosas salas de España –Auditorio Nacional, Palau de la Música de Valencia, Palacio de Festivales de Cantabria, Auditorio de Zaragoza, Auditorio de Murcia, y un largo etcétera- ha ofrecido un amplísimo repertorio de solista al que suma más de treinta obras para piano y orquesta. Asimismo, ha ofrecido recitales y conciertos en Bulgaria, Francia, Italia, Alemania, Grecia, Checoslovaquia, EE.UU., Brasil, México, India, Japón, Australia y Sudáfrica, y grabado para distintas cadenas de radio y de televisión tales como la RAI, RTVE, Radio Melbourne, Radio Yokohama, y RTV Búlgara. Entre las orquesta con las que ha tocado destacan la Filarmónica de Kiev, New Japan Philharmonic, Wienerkammerorchester, Orquesta Sinfónica de RTVE, Orquesta de Cámara de Praga, Orquesta Rubistein de Polonia, Orquesta Filarmónica de Sofía, Orquesta Sinfónica de la Radio de Pilsen, Orquesta Sinfónica de la RAI-Milano, Filarmónica de Moravia, Filarmónica de Timisoara, Orquesta Sinfónica de Valencia, Orquesta de Cámara del Ermitage, Orquesta “Andrés Segovia”, todas las orquestas búlgaras. Ha actuado bajo la batuta de directores de la talla de S. Comisiona, Ph. Entremont, R. Stankovski, G. Kostin, A Rahbari, E. García Asensio, M. Galduf, A. Soriano, T Mikelsen, A, Natanek, E. Bauer, G. Pehlivanian, etc.

Su interpretación y grabación de la integral de los *Estudios* de Chopin ha merecido los mejores elogios del público y la crítica.

Coro del Patriarcado de Moscú

El Coro del Patriarcado Ruso es un conjunto profesional integrado por 12 voces de acuerdo con la tradición de las pequeñas iglesias de la vieja Rusia.

Al gran éxito conseguido en las salas de concierto de Moscú y de San Petersburgo, siguió el primer premio del Concurso Coral de Polonia 1998, donde el Coro ofreció conciertos en iglesias y monasterios católicos.

Su primer disco fue editado en Alemania en 1987. Después han seguido muchos otros para Melodía y Le Chant du Monde. A partir de la apertura efectuada en la antigua URSS, fue posible aceptar las numerosas invitaciones de los países occidentales; después de su presencia en 1990 en los festivales de Salzburgo, Graz y Lockenhaus, siguieron sus giras por Francia, Finlandia, Alemania, Israel, Estados Unidos, Japón y Hungría. El repertorio del Coro del Patriarcado de Moscú comprende diversos programas provenientes de la antigua liturgia ortodoxa y de la gran polifonía znamenni. Es de gran interés el canto znamenni a dos y tres voces, estilo que sorprende al oyente por cómo representa una manera única de cantar de acuerdo con la técnica de los siglos XVI y XVII que el Coro ha recuperado. Son numerosos los cantos de la liturgia ortodoxa rusa del 1500 a 1900 y los cantos en diversos estilos (Putevoi, de Kiev, griego, búlgaro...), versos espirituales, cantos monásticos y las gestas de los zares Iván el Terrible, Aleksei Mikháilovitx y Teodor Alek-sélevitx. Compositores como Rachmaninnoy, Bortnianski o Tchesnokov; Tallis, Palestrina, Victoria, Mozart, etc. integran igualmente sus programas.

Los conciertos del Coro de Hombres del Patriarcado de Moscú sobrepasan el significado musical tradicional de interpretar la música asumiendo fundamentalmente una dimensión mística y ascética. El canto según el estilo znamenni, por ejemplo, aparece con todo el significado originario; esto es, como signo para mostrar el camino hacia Dios. La escritura musical antigua rusa establece no solo la duración, la articulación, el volumen y la dinámica del sonido, sino también un significado espiritual y filosófico.

Anatoly Grindenko

Anatoli Grindenko es un célebre músico ruso conocido como famoso intérprete de la viola de gamba, el cual, conjuntamente con su hermana -la violinista Tatiana Grindenko- y el clavicembalista Aleksei Llubímov, ha promovido la interpretación con instrumentos originales e históricos. El Coro del Patriarcado de Moscú se ha especializado no solo en la recuperación de los antiguos cantos y de la originaria praxis

interpretativa, sino también en recuperar este repertorio para el servicio de la liturgia actual conservando todo su espíritu.

Roman Janál

Roman Janál es reconocido como uno de los más brillantes barítonos checos. Inició sus estudios musicales en el Conservatorio de Pilsen especializándose primero en violín. Entre los años 1985 y 1990 se formó profesionalmente en el departamento de canto de la Academia de Música en Sofía (Bulgaria). Durante el período de su formación ha actuado como solista invitado en el Teatro de la Ópera de Sofía con Mozart, Chaikovsky y Britten. Tomó parte en las clases magistrales impartidos por Peter Schreier, Sherill Milnes y Eva Randová. En 1995 ganó el Primer Premio en el prestigioso concurso internacional de canto Antonín Dvořák en Karlovy Vary.

En 1990 comienza su exitosa carrera profesional de solista en los teatros de ópera más importantes de Praga, Brno, Ostrava y Pilsen. Como solista de la ópera de Teatro Nacional en Praga ha realizado giras por el Japón, Francia, Alemania, Suiza, Austria y España. En el Teatro Real en Madrid cantó la ópera de Leoš Janáček "El Destino" bajo la dirección de escena de Robert Wilson. Actúo también en Hong Kong. En su extenso repertorio figuran las óperas de Mozart, Beethoven, Verdi, Gounod, Mascagni, Leoncavallo, Chaikovsky, Britten, Smetana, Dvořák, Janáček.

Roman Janál alterna con éxito el repertorio operístico con una intensa labor concertística en/ recitales y conciertos. Hay que mencionar su participación en los festivales internacionales de música como Primavera de Praga, Otoño de Praga, Festival Litomyšl de Smetana, Festival Martinů en Amsterdam, Bohuslav Martinů en Londres, Festival Europalia en Bruselas, entre otros.

Ha cantado con la orquesta BBC, Filarmónica Checa, Orquesta Sinfónica de Praga, Orquesta Sinfónica de la Radio Checa, en conciertos con la Filarmónica de Cámara de Praga en Francia, Suiza, Austria, Japón. Cabe mencionar, asimismo, la serie de conciertos dedicados al Año de la Música Checa celebrado en varios países europeos y la República Checa.

A partir de 1984 desarrolla una intensa cooperación con la Radio Checa en Praga caracterizada por la grabación de numerosos CDs de arias de ópera y ciclos de conciertos. Su discografía para Supraphon, Multisonic, Radioservis, Clarton y Decca es también notable. Fruto de su colaboración con la TV Checa son las versiones fílmicas de obras de Bohuslav Martinů y Josef Berg.

Desde 1995 ocupa Roman Janál la cátedra del canto en el Conservatorio de Praga e imparte cursillos de interpretación vocal en la República Checa. En 1999 obtuvo el prestigioso premio “THALIA” por su papel de Pollux en la ópera de Rameau “Castor y Pollux”. Entre sus proyectos futuros merecen atención el estreno de la ópera de Bedřich Smetana “Libusse” en Praga, un concierto con la Filarmónica Eslovaca en Bratislava dedicado al compositor Gustav Mahler y la actuación en el Festival Primavera de Praga.

David Švec

Graduado en el Conservatorio de Música en České Budějovice, realizó sus estudios superiores de piano y dirección de orquesta en la Academia de Música Janáček en Brno perfeccionándose posteriormente en los cursos magistrales de dirección orquestal impartidos por Sir Colin Davis en Dresden y en Viena con el profesor L.Hager. En el concurso internacional Belvedere en Viena en 2004 obtuvo el Premio Boesendorff Preiss en la categoría Ópera y Coaching. Ya durante su período de estudios en la Academia de Música Janáček dirigió con éxito diversas escenificaciones en el Teatro de Ópera Janáček en Brno, tales como “Flauta Mágica” de Mozart, “Un Ballo in Maschera” de Verdi, “Jakobín” de Dvořák y otros títulos de ópera y ballet.

Desde 2003 es director de la ópera del Teatro Nacional en Praga donde ha dirigido, entre otras, las óperas de Mozart, Donizetti, Rossini, Chaikovsky, Debussy, Smetana Dvořák, Janáček Martinů, así como numerosas representaciones de ballet.

David Švec desarrolla una intensa actividad como solista de piano, pianista acompañante y músico de cámara. Destacan sus conciertos con la reconocida soprano Eva Urbanová en Praga, Bratislava, Madrid, Washington y sus actuaciones con la famosa Filarmónica de Cámara de Praga

Ha dirigido la mayoría de las orquestas sinfónicas checas, tales como Filarmónica de Cámara de Praga, Orquesta de Cámara de Praga, Filarmónica Brno, Filarmónica Ostrava, Filarmónica Košice, Filarmónica Martinů Zlín, etc. Durante la temporada 2007/2008 ha dirigido la Orquesta Sinfónica de Praga FOK en calidad de asistente de Jiří Kout. En 2012, dirigió el estreno de la obra “The Fairy Queen” de H.Purcell, con el conjunto barroco Chamarré Chateau Ensemble en el Festival Internacional Litomyšl de Smetana.

Atención especial merece su cooperación con los prestigiosos teatros de ópera en España, Francia y Austria en la puesta de escena de las óperas de Janáček y Dvořák.

En los años de 2005 y 2012 en el Gran Teatro del Liceo en Barcelona estrenó las óperas *Jenúfa* y *La Ondina*, en los años de 2007 y 2009, en la Ópera Nacional de París *Macropulos* de Janáček, en 2013 *The Cunning Little Vixen* en la Ópera de Lyon y posteriormente en la Wiener Staatsoper en 2014.

Menchu Gutiérrez

(Madrid, 1957). Ha publicado numerosas obras en prosa, entre las cuales cabe destacar “Viaje de estudios” (Siruela, 1995), “La tabla de las mareas” (Siruela, 1998), “La mujer ensimismada” (Siruela, 2001), “Latente” (Siruela, 2002), “Disección de una tormenta” (Siruela, 2005), “Detrás de la boca” (Siruela, 2007) y “El faro por dentro” (Siruela, 2011). Con este mismo sello editorial publica “La niebla, tres veces” (Siruela, 2011), volumen recopilatorio de sus tres primeras novelas.

Como ensayista, ha publicado la biografía literaria “San Juan de la Cruz” (Omega, 2003) y “Decir la nieve” (Siruela, 2011), un ensayo literario sobre el universo de la nieve y sus metáforas.

Es asimismo autora de varios poemarios como “El grillo, la luz y la novia” (Entregas de la Ventura, 1981), “De barro la memoria” (Endymión, 1987), “La mordedura blanca” (Premio Ricardo Molina, 1989), “La mano muerta cuenta el dinero de la vida” (Árbol del Paraíso, 1997) y “El ojo de Newton” (Pre-Textos, 2005).

Ha colaborado con artistas como Jürgen Partenheimer, en “La caída del humo” (1993) con poemas de la autora acompañadas de litografías del artista alemán (Colección Museo Guggenheim de Nueva York, Exposición CGAC La Coruña), y con el fotógrafo Chema Madoz, en un diálogo de fotografías y textos (Experimenta, 2006). La autora es responsable de varios prólogos de libros de artistas como Ellen Koi, Teresa Tomás, Carolina Silva, o el diseñador gráfico Pepe Gimeno.

Ha colaborado también en proyectos multidisciplinares con diseñadores como King & Miranda. Su novela “Disección de una tormenta” ha sido llevada al cine por el director Julio Soto Gúrpide. El cortometraje, de título homónimo, ha obtenido distintos galardones internacionales, y fue preseleccionado por la Academia de Hollywood, para los Oscars 2011.

Traductora de E.A. Poe, W. Faulkner, J. Austen, Joseph Brodsky o W.H. Auden, entre otros autores, ha colaborado con los suplementos culturales de El País y ABC, entre otros periódicos, y en distintas revistas y suplementos literarios.

La autora ha impartido talleres literarios y cursos en universidades como la Complutense de Madrid, la UNAM de México D.F. o la Universidad de Cantabria.

Asimismo, ha organizado múltiples seminarios interdisciplinares en centros culturales como La Casa Encendida (Madrid), La Fundación Botín (Santander), Koldo Mitxelena Kulturunea (San Sebastián), la Casa del Lector (Madrid), Puertas de Castilla (Murcia) o Arteleku (San Sebastián).

Esteban Sanz Vélez

(Maracaibo, 1960), compositor, director, investigador y docente, estudió composición y dirección de orquesta en el Conservatorio Superior de Madrid, teniendo como profesores a Antón García Abril y Enrique García Asensio, entre otros. Ha escrito numerosas obras instrumentales y vocales ('Preludios de la luz desvanecida', 'Ecce panis', 'Cantizal Cántabro', 'Jaikus', 'Canciones sobre textos de Ángel Sopena', 'Plegaria', 'Cántico', 'Despedida', 'De las ruinas', etc.), que han sido interpretadas en diversos países y encargadas o estrenadas por instituciones como el Festival Internacional de Santander, Fundación March, Fundación Botín, así como distintos escenarios, ciclos y certámenes corales, y grabadas por intérpretes como Miguel Trápaga, Cuarteto Terpsicore, Marina Pardo, Marisa Blanes, Dúo Tesla-Iolkicheva, entre otros. Fundador y director del Coro Lírico de Cantabria / Coro de las Temporadas Líricas del Palacio de Festivales de Santander (1996-2010). Desde 2006 es director de los cursos de dirección coral inscritos en los Cursos de Verano de la Universidad de Cantabria, así como miembro del consejo del Aula de Música de dicha universidad. Es requerido de manera habitual como jurado en certámenes de interpretación y composición. Ha sido coordinador del Centro de Documentación e Investigación de la Música en Cantabria (CDIMC) (2008-2012). En la actualidad es especialista en música del Área de Educación de la Fundación Botín.

Ensemble Instrumental de Cantabria

Sobre la estela de antiguos becarios de la Fundación Botín y la incorporación enriquecedora de otros instrumentistas de diferentes procedencias, el Ensemble Instrumental de Cantabria se propone crear un grupo instrumental que pueda abordar repertorios no convencionales junto con obras de un repertorio universal poco habitual.

Es un proyecto heterogéneo tanto de músicos instrumentistas y cantantes como de obras para plantillas y géneros musicales diversos.

Lara Manzano

Inició sus estudios de flauta con Antonio Nuez, Jaime Salas, Peter Pearse y Myra Sinclair y posteriormente estudios de postgrado en la Guildhall School of Music and Drama (Londres) con Katy Gainham y en el Royal Northern College of Music con Peter Lloyd (Manchester) donde es galardonada con el Diploma de Solista RNCM, siendo becaria de la Fundación Marcelino Botín y el Gobierno de Cantabria.

Como intérprete desarrolla una intensa actividad camerística en España y Europa.

Ha colaborado con el Departamento Pedagógico de las orquestas Manchester Camerata y Hallé y es profesora en el Conservatorio Ataúlfo Argenta de Santander.

Rosa San Martín

Miembro del Ensemble Laboratorium, Krater Ensemble y Artesonado, Rosa ha actuado en festivales y salas en Europa y Estados Unidos y realizado grabaciones para RNE, HR y DRS2. Ha colaborado con el Ensemble Modern de Frankfurt y el Ensemble Chronophonie de Freiburg y ha sido miembro de la Orquesta de la Academia del Festival de Lucerna. Se formó con Johannes Lüthy y Garth Knox en Karlsruhe y San Sebastián así como en Barcelona con Emilio Moreno en viola barroca. Fue becaria de la Fundación Botín, DAAD y Ministerio de Cultura y premiada en el concurso de cámara "Ecoparque". Profesora de viola por oposición desde 2008 en el Conservatorio de Torrelavega, en la actualidad es miembro de la Orquesta Sinfónica del Teatro de Münster (Alemania).

Alberto Gorrochategui Blanco

Inició sus estudios musicales en Santander, finalizando los mismos en el Real Conservatorio Superior de Madrid con Matrícula de Honor, bajo la dirección del profesor Iago Fanlo. Más tarde en París en el Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse perfeccionó sus estudios con el maestro Philippe Müller.

Ha sido becado por la Fundación Marcelino Botín y premiado en concursos nacionales e internacionales de violoncello y de música de cámara.

Ha colaborado con la Orquesta Nacional de España y la Orquesta de RTVE y ha realizado grabaciones para R.N.E., Sello Autor, Arsis y Deutsche Grammophon. Ha formado parte del Octeto Ibérico de Violoncellos dirigido por Elías Arizcuren y es miembro del Trío Malats.

Daniela Iolkicheva

Doctorada en Arpa y Piano por el Conservatorio Superior Rimsky-Korsakov de San Petersburgo con sobresaliente “Cum Laude”. Solista de la Orquesta RTVE Búlgara (1990) y desde 1991 de la ROSS. Desarrolla intensa actividad artística en Europa. Ha actuado con directores como Maazel, Abado, Jansons. Premios: VII Concurso Nacional de Arpa en Bulgaria, Festivales Internacionales de Moscú y San Petersburgo. Premio A.Segovia y J.M.R. Morales en Música en Compostela, Primer premio J.François en el I Concurso Ibérico de Música de cámara con Arpa.

Adrián Higuera Rueda

Realizó el grado profesional en el Conservatorio “Jesús de Monasterio” de Santander en la especialidad de percusión con Pedro Terán Camus y el grado superior en el Conservatorio Superior de Música “Eduardo Martínez Torner” de Oviedo, becado por la Fundación Botín.

Trayectoria profesional: Premio Aprendiz de Autor en 2007, Premio Fin de Grado Profesional y Primer Puesto en “Intercentros Melómano” Superior de Oviedo. Ha participado con la Joven Orquesta Nacional de España, Neopercusión, Joven Orquesta de la Escuela Internacional de Música, Orquesta Cantabria Infinita. Titular en la Orquesta Clásica de Asturias y en la Joven Orquesta Sinfónica de Cantabria. Timbal solista de la Joven Orquesta Autónoma de Cantabria desde su formación en 2010. Profesor de percusión en el Campus Musical Noja 2014.

Gorka Hermosa

Siempre con el objetivo de abrir nuevos caminos a su instrumento, Gorka Hermosa, fue el primer acordeonista en ser solista de una orquesta sinfónica en España (la O.S. de R.T.V.E) y ha dado conciertos por China y Europa. Como compositor, ha recibido el premio “CIA IMC-UNESCO Composition 2013” y su obra para acordeón y orquesta “Picasso`s Guernica” fue estrenada en Washington. Ha publicado cuatro discos propios y ha participado en más de una treintena de CDs de otros artistas.

Ana Guijarro

Nacida en Madrid realiza sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música con Antonio Lucas Moreno y Carmen Díez Martín, de quien recibe una gran influencia musical.

Está en posesión de diversos galardones entre los que cabe destacar un Diploma de Honor obtenido en el Concurso Internacional F. Chopin (Varsovia, 1980). Además de

numerosos recitales por toda España, ha actuado en ciudades europeas de Inglaterra, Francia, Austria, Italia, Polonia, Portugal, así como en E.E.U.U. y Canadá.

Ha sido invitada para actuar como solista con la Orquesta Nacional de Oporto, Montreal Chamber Players, en Canadá, London Symphony, así como con las orquestas más importantes de España. Ha actuado bajo la batuta de José Luis Temes, E. Martínez Izquierdo, V. Sutej, Collin Metters, Yuri Simonov, M. Groba, Leo Brower, Pedro Halffter. Con Francisco de Gálvez y Juan Luis Pérez, dirigiendo la Montreal Chamber Players, y la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, respectivamente, ha realizado la grabación del 1º y 2º Conciertos para piano y orquesta del insigne compositor sevillano, Manuel Castillo. La grabación en CD de toda la obra para piano de Manuel Castillo representa un hito en su carrera. Ha realizado, además, grabaciones para TVE, Canal Sur TV, RAI, y Radio polaca. Ha grabado para el sello Arsis el 3º Concierto para piano y orquesta del compositor Alfonso Romero, junto a J. Schindler y la London Symphony Orchestra. Interesada por la música de Cámara ha actuado con formaciones de dúo, trío y cuarteto, junto a músicos de reconocido prestigio. En 1991 tuvo su presentación en el Wigmore Hall de Londres junto al violoncellista Gregory Walmsley.

Es notable su participación en cursos y festivales internacionales donde imparte clases magistrales de Piano y Música de Cámara. Es invitada frecuentemente como miembro del jurado de Concursos Nacionales e Internacionales. Actualmente es la presidenta y asesora artística del Concurso Internacional Jaén. Es asimismo Presidenta de la Asociación Epta-Spain

Es catedrática de piano desde 1982, habiendo ejercido la docencia en Alicante, Sevilla y desde 1997 en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, institución de la que es actualmente su Directora.

Entre sus próximas actuaciones cabe destacar su participación en el Festival Musika -Música en Bilbao- y el concierto de inauguración del 55º Concurso Internacional de Piano Premio Jaén. Forma dúo junto a Marisa Blanes, formación de dos pianos y cuatro manos, con quien tiene previstas una serie de conciertos tanto en España como en el extranjero.

Marisa Blanes

“Artista de excepcional elocuencia y versatilidad”...

Así definía uno de los más ilustres críticos musicales (*Enrique Franco*) la persona-

lidad de la pianista Marisa Blanes, confirmada a lo largo de una dilatada carrera en el marco del concierto, la investigación y la docencia.

Desde su formación en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, culminada con el Premio “Fin de carrera” y perfeccionada en el Robert Schumann Institut de Dusseldorf con David Levine recibiendo “Summa cum Laude” a su virtuosismo pianístico, así como en la disciplina de Música de Cámara en la Escuela Superior de Música de Colonia con el Cuarteto Amadeus, Marisa Blanes incorpora las enseñanzas de grandes maestros (Jeanne Marie Darré, Aldo Ciccolini, Vitali Margulis, Alexei Nassedkin y Paul Badura Skoda...) para desarrollar una carrera pianística destacada en los medios nacionales e internacionales.

Son numerosas sus grabaciones discográficas que van desde Brahms y Liszt hasta Granados y Poulenc, atendiendo preferentemente el repertorio pianístico y camerístico de los compositores españoles (Falla, Mompou, Montsalvatge, Rodrigo, García Abril, Marco, Turina, Cruz de Castro y muchos otros), destacando sus integrales dedicadas a los compositores alicantinos Amando Blanquer, Carlos Palacio y Luis Blanes.

El prestigio pianístico alcanzado por Marisa Blanes viene refrendado por una intensa actividad en el ámbito de la docencia (Conservatorios de Castellón, Valencia, Alcalá de Henares...) y muy especialmente en el marco de la investigación musicológica, avalada por su “Doctorado musical” en la Universidad Politécnica de Valencia y el “Premio Extraordinario a la Investigación de Tesis Doctorales” concedido por el Instituto de Estudios Alicantinos “Juan Gil-Albert”, destacando sus publicaciones (*La obra pianística de Amando Blanquer* (Valencia, 2005. Ed. UPV), *Amando Blanquer: vida y obra* (Alicante, 2006. IEAJG), *Carlos Palacio - España en mi corazón* (Madrid, 2011. Ed. Alpuerto).

La actividad camerística es también muy sobresaliente en la vida profesional de Marisa Blanes y en la actualidad colabora asiduamente con prestigiosos intérpretes (Herold Quartet de Praga, el violinista Mario Hossen, la mezzosoprano Marina Rodríguez Cusí y el actor Manuel Galiana).

En sus conciertos como solista exhibe el repertorio tradicional de la música universal junto al repertorio contemporáneo de la música española especialmente, estrenando habitualmente obras de compositores españoles, algunas de las cuales han sido escritas y dedicadas a ella (Tomás Marco, José Luis Turina, Claudio Prieto, César Cano, Carlos Cruz de Castro, Antonio Noguera, Esteban Sanz).

Acaba de grabar en la Sala Manuel de Falla del RCSM de Madrid la versión integral de los *24 Preludios y Fugas Op. 87* de Dimitri Shostakovich, cuya publicación verá la luz el próximo 2015.

Manel Ramada Balaguer

Estudia en Valencia con José Sáez, José Morató, Roberto Campos y Manuel Tomás, en Madrid con José M^a Martín Porrás, Enrique Llácer, Joan Iborra y Javier Benet, en Amsterdam con Jan Pustjens, Jan Labordus, Jim Gordon y Peter Prommel y Gante con Frank Nuyts y Robert van Sice. Ha actuado y sigue colaborando con la mayoría de orquestas sinfónicas españolas así como europeas como el Concertgebouw de Amsterdam, grupos instrumentales como Barcelona 216, Grupo Línea, Grupo Enigma-Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza, Amsterdam Percussion Group, Nits-Percussions de la Mediterrània, Grup Instrumental de Valencia, Turiae Camerata, Estil Concertant, Taima-Granada, Perkumanía Ensemble, Etnos Ensemble, Batec de l'Alé y Per-sax Duo. Ha sido catedrático de percusión en el Conservatorio Superior de Música de Zaragoza desde 1986. Ha creado y producido diferentes espectáculos de percusión como *Érase una vez la percusión*, *The Paraidle-Quartet*, *La vuelta al mundo en 80 instrumentos de percusión*, ... Ha sido profesor invitado de la Joven Orquesta de Estudiantes de la Comunidad de Madrid, La orquesta joven de Euskadi y de La Orquesta de Jóvenes de Murcia, director artístico de Per-se-cusión Ensemble, miembro de PerKu-Va y actualmente es Catedrático de percusión del Conservatorio Superior de Música de Valencia y del Centro Superior de Música del País Vasco (Musikene). Ha impartido cursos de verano, conferencias y clases magistrales en conservatorios de todo el Estado español, Europa y Latinoamérica. Ha participado como jurado en varios concursos internacionales de percusión. Ha grabado para RNE y Catalunya Ràdio. Es autor de diversas publicaciones sobre la enseñanza de la percusión como *La Percusión en el Aula*, *La Caja Orquestal*, *Atlas de Percusión*, *Ensayos orquestales para percusión*, *Caixa d'orquestra* y *El Ritme i la Percussió*.

Sergio Izquierdo Pallardó

Nacido en Lliria (Valencia) el año 1979. actualmente ocupa la cátedra de percusión del Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia y es director del Festival Internacional de Percusión de la ciudad de Lliria PerkuLliria.

Comenzó sus estudios musicales en la sociedad Unión Musical de Lliria, Conservatorio Municipal de Riba-Roja con el profesor Toni Flores y el grado superior en el Conservatorio de la ciudad de Zaragoza y el Conservatorio Joaquín Rodrigo

de Valencia, obteniendo las máximas calificaciones con los profesores Manel Ramada y Manuel Tomás. Amplió sus estudios en Berlín con Rainer Seegers y Frank Schimbelk.

Es miembro del grupo Kontakte Grup de Percussió, con el que ha actuado en la Universidad de Camberra (Australia), Francia y por todo el territorio español, también forma parte del grupo Perku-Va, con quien ha realizado giras en diferentes países como México, Puerto Rico, Eslovenia, Croacia, Austria y por todo el territorio español y ha formado parte de distintos grupos instrumentales como el dúo de percusión Stick'N , Perkunsax, Periple, maAma, Per-se-cusion Ensemble y Perkumania Ensemble.

Ha formado parte de la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE), la Joven Orquesta de la Comunidad Valenciana (JORVAL) y la Orquesta de la Universidad de Valencia y ha colaborado con numerosas orquestas españolas y europeas, así como con grupos de referencia como Grup Instrumental de Valencia, grupo Enigma, Espai Sonor, Sphera Grup instrumental y la Inestable (grupo de música popular valenciana).

Ha grabado el Cd "Nous Camins" con Kontakte por encargo del IVM de compositores valencianos y para Radio Nacional de España, con el grupo de cámara de la Joven Orquesta Nacional de España, las obras premiadas en el curso de jóvenes compositores de España.

Ha realizado diferentes Master Class en las Jornadas Internacionales de Riba-Roja, en el Conservatorio de Bari, Festival de percusiones de Costa Rica. Desde hace cuatro años imparte el curso de percusión de la ciudad de Llíria y ha realizado cursos de perfeccionamiento con Miguel Bernat, Frank Schimbelk, Gabriel Bouchet, Josep Vicent, Juanjo Guillem, Hans Ries, Pedro Vega, Joan García Iborra, Francisco Fort, Rafa Mas, Rogeiro da Sousa, Juanjo Rubio, Jeff Prentice, Juan A. Miñana, etc.

Tabea Zimmermann

Estudió con Ulrich Koch en la Musikhochschule de Friburgo y con Sándor Végh en el Mozarteum de Salzburgo. Entre 1982 y 1984 ganó los concursos de Ginebra, Budapest y París. Como solista actúa regularmente con las orquestas más importantes, desde la Filarmónica de Berlín y la Sinfónica de Londres hasta la Filarmónica de Israel y la Orquesta de París. Ha grabado el repertorio de viola más importante con enorme éxito. La interpretación de la música contemporánea es una prioridad

en sus actividades artísticas y ha estrenado obras como la *Sonata para viola sola* de Ligeti, a ella dedicada, así como los Conciertos para viola de Sally Beamish, George Lentz (Monh), Frank Michael Beyer (Notte di Pasqua), Wolfgang Rihm (*Über die Linie IV*), Heinz Holliger (Recicanto) o Bruno Mantovani (Doble Concierto, que estrenó junto con Antoine Tamestit). Tabea Zimmermann es una camerista muy prestigiosa y ha trabajado con colegas de la talla de Jörg Widmann, Pierre-Laurent Aimard, Christian Tetzlaff y el Cuarteto Alban Berg.

Su grabación de obras para viola sola de Bach y Reger para el sello Myrios Classics ha recibido numerosos premios y se ha visto seguido de dos grabaciones con el pianista Kirill Gerstein y dos grabaciones de obras para viola de Hindemith. Anteriormente su discografía contaba con numerosas referencias para sellos como EMI, Teldec y Deutsche Grammophon. Ars Musici publicó una grabación realizada en directo en un concierto ofrecido en la Beethovenhaus con la viola del propio compositor, acompañada al piano por Hartmut Höll. Entre sus grabaciones con orquesta destacan una grabación en vivo de *Harold en Italia* de Berlioz con la Orquesta Sinfónica de Londres dirigida por Colin Davis.

Ha recibido numerosos premios, entre los que destacan el Hessischer Kulturpreis, el Rheingau Musikpreis, el Premio Internacional de la Accademia Musicale Chigiana de Siena y el Premio Paul Hindemith de Hanau, la ciudad natal del compositor. Tras enseñar en Saarbrücken y Francfort, en la actualidad da clases en la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlín, en la que ocupa una cátedra desde 2002.

Javier Perianes

El clamor entusiasta de la crítica y de la audiencia confirma el estatus de Javier Perianes como uno de los artistas españoles más destacados del panorama concertístico actual.

Javier Perianes, "Premio Nacional de Música 2012", es habitual en los festivales y salas de concierto más importantes de España; ha sido Artista en Residencia en el Festival de Música y Danza de Granada, 2012, así como el primer Artista en Residencia del Teatro de la Maestranza y de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla durante la temporada 2012/13. Ha actuado en prestigiosas series de conciertos en todo el mundo, incluyendo el Carnegie Hall de Nueva York, Concertgebouw de Ámsterdam, Royal Festival Hall, Barbican y Wigmore Hall de Londres, New World Center de Miami, Suntory Hall de Tokio, Teatro de los Campos Elíseos de París...

Asimismo ha colaborado con prestigiosos directores como Barenboim, Frühbeck de Burgos, Zubin Mehta, Mena, Tilson Thomas, Dausgaard, Harding, Temirkanov, Pons, López Cobos, Maazel y Petrenko entre otros. Sus proyectos discográficos con Harmonia Mundi han sido recibidos de manera entusiasta por la crítica internacional. Entre ellos se incluyen los *Impromptus* y *Klavierstücke* de Schubert, sonatas para teclado de Manuel Blasco de Nebra, *Música Callada* de Mompou, la música para piano de Manuel de Falla junto a *Noches en los Jardines de España* con la BBC Symphony Orchestra y Josep Pons (nominado a los Grammy Latinos), *Moto perpetuo*, un CD dedicado a sonatas de Beethoven y *...les sons et les parfums*, con obras de Chopin y Debussy. Su último trabajo está dedicado a la música para piano de Mendelssohn. Compromisos recientes y futuros incluyen actuaciones con orquestas como la Atlanta Symphony, Filarmónica de San Petersburgo, San Francisco Symphony, BBC Symphony Orchestra, Orquesta de París, BBC Scottish, Sao Paulo Orchestra, Orchestra National de Lyon, City of Birmingham Orchestra, BBC Philharmonic, así como recitales en Madrid, Barcelona, París, Ravinia Festival, San Petersburgo, Río de Janeiro, Marsella y Ginebra



FUNDACIÓN
BOTÍN