

The background of the entire page is a photograph of a grand, ornate concert hall. The ceiling is highly decorated with intricate patterns and several large, multi-tiered chandeliers that are illuminated, casting a warm glow. The walls are also highly detailed with architectural elements like columns, arches, and decorative panels. On the left side, a large pipe organ is visible. The overall atmosphere is one of classical elegance and grandeur.

# MÚSICA Y ARQUITECTURA

CICLO DE CONCIERTOS EDUCATIVOS  
SANTANDER 2010



Fundación  
Marcelino Botín







RES SEVERA VERUM GAUDIUM



Neues Gewandhaus (Leipzig)

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

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

#### Formación

- Convocatoria de becas para estudios Superiores y Perfeccionamiento

#### Divulgación

- Conciertos Educativos
- Jóvenes Intérpretes
- Aula de estrenos

#### Apoyo a la creación

- Concurso Internacional de Composición de música de cámara "Arturo Dúo Vital"
- Edición de partituras y CDs

#### Edita

Fundación Marcelino Botín

#### Diseño gráfico

Tres dg | F. Riancho

#### Imprime

Gráficas Calima

#### Depósito legal

SA- 2009

© Fundación Marcelino Botín  
Autores

Edición no venal

# MÚSICA Y ARQUITECTURA

**CICLO DE CONCIERTOS EDUCATIVOS**

SANTANDER, 2010

NOTAS AL PROGRAMA: SUSANA MORENO



Fundación  
Marcelino Botín

# CONTENIDO

- 9 **Presentación**  
FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN
- 14 **Susana Moreno | Biografía**
- 15 **Música y Arquitectura**  
SUSANA MORENO
- 71 **PROGRAMAS**
- 72 **Santa Cecilia de Roma**  
RICARDO MINASI & MUSICA ANTIQUA ROMA  
11 de enero
- 73 **Sala Pleyel de París**  
JAVIER PERIANES, *piano*  
25 de enero
- 74 **Carnegie Hall de Nueva York**  
LAFAYETTE STRING QUARTET  
8 de febrero
- 75 **Palau de la Música de Barcelona**  
DANIEL DEL PINO, *piano*  
22 de febrero
- 76 **Sala Chaikovski de Moscú**  
WLADIMIR KOSSJANENKO, *viola*  
VESNA PODRUG, *piano*  
15 de marzo
- 77 **Musikverein de Viena**  
HENSCHEL QUARTET  
29 de marzo
- 78 **Teatro Real de Madrid**  
MIGUEL TRÁPAGA, *guitarra*  
12 de abril



- 79 **Gewandhaus de Leipzig**  
LEIPZIG QUARTET  
OLGA GOLLEJ, *piano*  
26 de abril
- 80 **Wigmore Hall de Londres**  
MINTCHO MINTCHEV, *violín*  
MARÍA KAPITANOVA, *piano*  
10 de mayo
- 81 **Teatro Colón de Buenos Aires**  
SONIA DE MUNCK, *soprano*  
AURELIO VIRIBAY, *piano*  
24 de mayo
- 99 **CURRICULA**
- 101 MUSICA ANTIQUA ROMA  
102 RICARDO MINASI, *violín - director*  
103 JAVIER PERIANES, *piano*  
105 LAFAYETTE STRING QUARTET  
107 DANIEL DEL PINO, *piano*  
108 WLADIMIR KOSSJANENKO, *viola*  
110 VESNA PODRUG, *piano*  
111 HENSCHERL QUARTET  
113 JONATHAN BROWN, *viola*  
113 ERICA WISE, *violoncello*  
114 MIGUEL TRÁPAGA, *guitarra*  
116 LEIPZIG QUARTET  
117 OLGA GOLLEJ, *piano*  
118 MINTCHO MINTCHEV, *violín*  
119 MARÍA KAPITANOVA, *piano*  
119 SONIA DE MUNCK, *soprano*  
121 AURELIO VIRIBAY, *piano*



## PRESENTACIÓN

*“La arquitectura es una música congelada”*

(SCHOPENHAUER. *El mundo como voluntad y representación*)

La arquitectura y la música conforman un binomio de relación formal y funcional que ha suscitado elocuentes glosarios a lo largo de la historia. Templos y catedrales donde la música ha ido tallando siglo a siglo la sonoridad de sus piedras, teatros cobijando la magia acústica del sonido, salas palaciegas y culturales abiertas al armónico solaz del concierto, espacios sonoros y arquitectónicos fundidos en el tiempo, lenguajes, en fin, del arte que emociona.

La sala de la santanderina calle Pedrueca, donde la Fundación Marcelino Botín alberga sus ciclos musicales, se abre un año más para indagar el universo de relación entre la música y el variado entorno natural y cultural de nuestras vidas. El curso 2010 propone la cercanía entre la música y la arquitectura desde una perspectiva funcional: El espacio arquitectónico de los teatros y las salas de concierto más emblemáticos del mundo como espacio necesario para la culminación del fenómeno musical completo, es decir, donde el intérprete expresa y comunica al público la obra musical previamente creada.

Serán diez los conciertos que harán referencia a diez salas, importantes y señeras en el contexto del concierto público, propuestas en este ciclo camerístico por su singularidad histórica, arquitectónica y musical, interpretando, como en ediciones anteriores, las obras más significativas de la historia de la música, a cargo de un elenco de intérpretes del mayor prestigio para ofrecer al público un tiempo y un espacio de invitación al conocimiento y de estimulación al placer de la convivencia estética.

FUNDACIÓN MARCELINO BOTÍN





Interior del Carnegie Hall (Nueva York)



A detailed illustration of a grand, ornate concert hall. The scene is filled with a large audience seated in tiered rows, and an orchestra performing on a stage. A conductor in a dark suit stands at the front of the stage, leading the ensemble. The architecture is highly decorative, featuring intricate carvings, large chandeliers, and a high, vaulted ceiling. The overall atmosphere is one of a formal and prestigious musical event.

# MÚSICA Y ARQUITECTURA

NOTAS AL PROGRAMA

SUSANA MORENO

## SUSANA MORENO

Nace en Alicante en 1964. Cursa los estudios de Arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid y de Música en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Obtiene el Título de Arquitecta en 1990 y es Especialista en Acústica en la Construcción por la misma Universidad desde 1996. En 1992, gana la Beca COAM para el proyecto de investigación: “La memoria del oído. Evolución de las características geométricas y constructivas en recintos destinados a la audición”. Se doctora en Arquitectura (2004), con la tesis *De le poème électronique a la tragedia dell' ascolto*. Le Corbusier, Xenakis, Varèse, Eames, Bernstein, Piano, Nono, Zumthor, Ott. Obtiene una mención especial de la Fundación Caja de Arquitectos en el concurso por su tesis doctoral que está publicada en la colección arqtesis bajo el título *Arquitectura y Música en el Siglo XX*.

Discípula de Salvador Pérez Arroyo, forma parte de su equipo hasta el año 1993. En la actualidad desarrolla su actividad profesional en estudio independiente. Ha sido profesora asociada entre 1998 y 2007 en el Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónicas en la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, donde ha sido docente de construcción y coordinadora del taller Tecnología y Construcción de Edificios para la Música del Siglo XX. Entre los años 2007 y 2009 ha sido directora del Departamento de Tecnología de la Escuela Superior de Arte y Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid donde actualmente dirige el Master Universitario en Edificación Eficiente y Rehabilitación Energética y Medioambiental en la Transformación de la Ciudad. Ha sido ponente sobre la relación entre arquitectura y música en congresos nacionales e internacionales y dirige junto a Francisco Domouso el ciclo Diálogos de Arquitectura con Música que se celebra en los Colegios de Arquitectos de Madrid y Valencia.



# MÚSICA Y ARQUITECTURA

*El espacio refleja una intención*

*¿Una sala de conciertos es un stradivarius o una oreja?*

*¿Es un instrumento afinado por Bach o Bartok,*

*un instrumento tocado por un director,*

*o es un lugar de reunión?*

*En la esencia del espacio coexisten el espíritu*

*y la voluntad de existir de una manera determinada*

LOUIS KAHN

Louis Kahn explicaba a sus alumnos de la escuela de arquitectura de la Universidad de Pensilvania, en los años 60 del siglo pasado, que proyectar un edificio requiere pensar en tres aspectos del mismo: descubrir su esencia, es decir, *saber qué es*; entender cómo realizar el edificio, es decir, utilizar *la tecnología más adecuada* y en última instancia conocer la razón última, de dicho proyecto, es decir, *el por qué del mismo*. En el auditorio que Louis Kahn proyectó en Forth Wayne, formulaba la cuestión en estos términos: “en un auditorio la sala es el violín y el edificio es el estuche del instrumento”.

Durante el medioevo, la teoría pitagórica de las consonancias musicales, basadas en relaciones entre números enteros influyó las trazas de las catedrales. En los dibujos que se conservan del maestro de obra Villard de Honnecourt, las líneas están dictadas por esquemas numéricos y, al margen, aparecen escritas las cifras mágicas. Del renacimiento nos han llegado detalles que indican cómo la teoría pitagórica mantuvo una influencia importante en la arquitectura, y cómo el simbolismo musical quedó plasmado en edificios imaginarios y en proyectos de fachadas desde época de Palladio.

En ocasiones también la arquitectura ha servido de inspiración a la música: el Motete que compone Dufau para la inauguración de la cúpula de *Santa Maria dei Fiori*, se compuso tomando las proporciones de ésta. En su época el proyecto de Brunelleschi para la catedral de Florencia, al prescindir de cimbra para su construcción, suponía un gran alarde constructivo. Otro alarde en la construcción de una cúpula fue la Catedral de San Pablo en Londres, de Christopher Wren en 1710, y en este caso también fue el estímulo para una partitura gobernada por relaciones con la arquitectura.

En su obra *musurgia universales*, Athanasius Kircher prestó gran atención al tema de la proporción pero se interesaba más por los fenómenos físicos que ponen en relación las geometrías de los espacios y los efectos sonoros. Estas experiencias se interpretaban en la época de Kircher como fenómenos pseudo mágicos o que pertenecían a una pseudo ciencia: Galerías de los secretos, tubos *Intonarumori* y otros curiosos descubrimientos que evocan la memoria de un tiempo en el que había un mundo por descubrir, pleno de inventos como cámaras *obscuras* o galerías de espejos.

Hay una larga tradición que quiere hacer encontrarse a la música y a la arquitectura, por caminos secretos, de múltiples formas, y a su vez, existe una historia de influencias mutuas en infinitos registros, buscando la demostración definitiva de la *consonancia universal*, enunciada por la *Armonía de las Esferas* incluida en el último texto de *La República* de Platón, o simplemente descubriendo formas de mirar de otra manera las mismas cosas.

Antes del nacimiento de la polifonía, en las iglesias de piedra románicas, podemos decir que las notas consecutivas de las melodías gregorianas resonaban superponiéndose unas a otras adelantando la idea de armonía. El ambiente, como afirma Clemence Wallace Sabine, pionero de la acústica arquitectónica, ha tenido una gran influencia sobre la música que se ha compuesto y sobre cómo se ha ejecutado en cada cultura. El tipo de espacios, la acústica de los lugares, sus materiales, su mobiliario... El ambiente ha condicionado que unas culturas hayan tenido desarrollos prevalentemente rítmicos o melódicos.

El gran experto en la arquitectura histórica de auditorios y teatros, Michael Forsyth, en su imprescindible libro *Edificios para la Música: El Arquitecto, el Músico y el Oyente desde el Siglo Diecisiete Hasta el Día de Hoy*, ha recopilado cientos de datos que ilustran y aclaran esta relación con el objeto de descubrir si, al igual que los compositores históricamente han tenido en cuenta el tipo concreto de construcción en la que se interpretaba su música, también los arquitectos se preocuparon de proyectar sus edificios en función de las necesidades acústico-musicales del momento para obtener así un acuerdo entre forma y función.

La necesidad de auditorios dedicados al disfrute público de la música surge a lo largo del siglo XIX y en relativamente pocos años se extiende por toda Europa y América. La circunstancia de que hasta finales del siglo XIX no se publicara la obra experimental de Wallace Clemence Sabine en los Estados Unidos y de Lord Rayleigh en Inglaterra, determinó que el trabajo de todos estos arquitectos hubiera de hacerse por intuición o por imitación, ensayando procedimientos constructivos y utilizando determinados materiales sin saber a ciencia cierta a qué fenómeno obedecían los efectos beneficiosos y perjudiciales de las decisiones que tomaban. Esta frenética carrera a ciegas se produjo en torno al hecho musical, con toda la carga emotiva que ello implica, razón por la cual este periodo ha sido probablemente uno de los más apasionados y mágicos de la historia de la arquitectura para la música.

## SANTA CECILIA | ROMA

*“Nada es permanente en arquitectura, ni las pirámides, ni Stonehenge, ni St. Paul, se trata de ciclos de tiempo, en este caso ciclos largos de tiempo”*

CEDRIC PRICE

En sus inicios la docencia de la música estaba dirigida desde las instituciones religiosas, en la mayor parte de los casos con privilegios exclusivos. Al amparo de conventos, monasterios y catedrales surgieron las primeras agrupaciones musicales y se formaron las primeras orquestas y coros. Santa Cecilia se funda como congregación en 1584. En la fecha de su fundación cuenta con una orquesta y un coro y tiene una importante función docente. Como institución con derecho a ofrecer conciertos, publicar música e impartir docencia, compite con la Capilla Sixtina durante muchos años. En 1838 es nombrada oficialmente *Accademia* y poco después *Accademia Papal* convirtiéndose en la institución musical más importante de Italia y abriendo sus puertas no sólo a las celebridades de la música de toda Europa, como Liszt, Berlioz o Donizetti, sino también a artistas de otras disciplinas y autoridades públicas.

Hasta el año 1895 en que se inaugura la *Sala Accademica*, los conciertos de la orquesta y coro de la *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* se ofrecieron en varias iglesias de Roma. Inicialmente en *Santa María ad Martires* y después en la Iglesia de *San Carlo ai Catinari*, en la sala *Dante* del *Palazzo Camerale* y finalmente en la capilla sacrosanta del *ex Convento Orsoline*.

La *Sala Accademica* se construyó siguiendo el modelo de las salas románticas europeas conocidas como *shoe box* entre las que la *Goldener Saal* del *Musikverein* de Viena es la más destacada junto a la desaparecida *Neues Gewandhaus* de Leipzig y el *Concertgebouw* de Amsterdam. La sala, proyecto del arquitecto Pompeo Coltellacci, tiene capacidad para acoger a 1200 espectadores dispuestos sobre un único nivel horizontal y posee un podio ligeramente elevado con capacidad para una orquesta de 70 músicos y un coro de 130 voces.

Originalmente la sala estaba decorada en estilo neorenacimiento y estaba dotada de un palco real. En las varias reformas a las que ha sido sometida la decoración ha sido alterada, el palco real se ha suprimido y se la ha dotado de una galería perimetral que, como en el modelo de la *Goldener Saal*, es una de las claves de la espaciosidad de su sonido además de aportar una pequeña contribución al aumento de su aforo.

La sala, como otras salas similares construidas en los últimos años del siglo XIX, posee un techo plano de casetones y está iluminada con luz natural a través de ventanas con arcos de medio punto en todo el perímetro. Ligeramente elevado sobre las gradas del coro, se instala un órgano Walker.

A partir de 1908 la *Sala Accademica* pasó a acoger únicamente los conciertos de cámara de la *Accademia* y se inició el peregrinaje de la orquesta y el coro por sucesivos espacios existentes en la ciudad de Roma, con mayor capacidad de aforo y con escenarios de dimensiones adecuadas para disponer una orquesta sinfónica. La sala del *ottocento*, que fue la sede principal de la *Accademia* durante un corto periodo de 12 años, acogió a los grandes compositores románticos y finalizó su época sinfónica un año después de la visita de Gustav Mahler a Roma, ocasión en la que dirigió un concierto con música de Beethoven, Wagner, Berlioz, Weber y Chaikowski.

La programación sinfónica, que venía numerándose correlativamente desde el primer concierto en la *Sala Accademica*, continúa después esta misma numeración en los nuevos escenarios, al tiempo que se inicia el mencionado ciclo de cámara al que se sumará, algunos años más tarde, un ciclo de verano en un tercer espacio.<sup>1</sup>

En años sucesivos la orquesta y coro de la *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* tuvo su sede sinfónica en el Anfiteatro Coreo, antiguo mausoleo de Augusto, que en el curso de los siglos había sido destinado a espectáculos de toda índole como tauromaquias y otros juegos. El espacio romano se adaptó a sala de conciertos para 3000 espectadores y se inauguró en 1908. En este periodo, que concluye en el año 1936 con su demolición, la sala sinfónica fue visitada por los grandes directores de la época como Mengelberg, Toscanini y Bruno Walter entre otros, siendo director artístico Bernardino Molinari.



Interior de Santa Cecilia (Roma)



Desaparecida la sala sinfónica y dadas las necesidades de la *Accademia*, que de nuevo solo contaba con la *Sala Accademica* (que seguía acogiendo el ciclo de cámara), se convoca un concurso para la construcción de un nuevo auditorio en el área próxima al Circo Máximo. El concurso no llega a término por lo que la *Accademia* se verá obligada a ocupar provisionalmente otros recintos con capacidad espacial suficiente pero inadecuados para el repertorio sinfónico. De este modo, entre 1937 y 1947 la temporada sinfónica se ofrece en el Teatro Adriano, que había funcionado como circo y como sala cinematográfica; desde 1948 hasta 1958 en el Teatro Argentina, magnífico teatro a la italiana también inadecuado para el repertorio sinfónico y, finalmente, después de un nuevo concurso fallido para el proyecto de un nuevo auditorio, se instala en el auditorio Pio construido originalmente para uso de audiencias papales según proyecto del arquitecto Marcello Piacentini en 1950.

En los años 80 la *Sala Accademica* debe cerrar sus puertas para adaptar sus instalaciones a la normativa de seguridad y con su cierre el ciclo de cámara se traslada también al auditorio Pio, con notables deficiencias desde el punto de vista acústico.

Un nuevo concurso se convoca en 1992 para un enclave urbano alejado del centro histórico. Se trata de un área próxima a la villa Olímpica con espacio suficiente para poder plantear un gran complejo adaptado a las necesidades de la *Accademia*. Las obras del proyecto ganador, cuyo autor es el arquitecto italiano Renzo Piano, finalizan en el año 2002. Consta de un extenso programa presidido por tres salas de conciertos: La *Sala Sinópoli*, que toma el testigo de la *Sala Accademica* acogiendo el repertorio de cámara; la *Sala Goffredo Petrassi*, de menor tamaño y concebida como sala teatral transformable destinada a la música experimental y, finalmente, la sala sinfónica, con capacidad para 2700 plazas y una configuración de escenario centralizado, según el modelo de la Filarmónica de Berlín, que se ha llamado Sala Santa Cecilia.



## SALA PLEYEL | PARÍS

*“El gran público emitió su juicio: no le sorprendió nada más aparte de la belleza de la obra; percibió una armonía evidente pero nada extraño le inquietaba, el público la recibió, la aprobó y la catalogó”*

LE CORBUSIER

Mucho tiempo antes de la construcción de la famosa Sala Pleyel de París, la familia Pleyel, fabricantes de pianos, celebraba conciertos en sus salones privados. En 1827 promovían la construcción de una primera sala de conciertos por iniciativa de Camille Pleyel, la cual tuvo actividad durante un siglo hasta la construcción de la sala que actualmente ostenta este nombre.

De la arquitectura de la primera Sala Pleyel se conserva poca información, aunque en las crónicas sobre su actividad musical se recoge una notable vida artística y se da cuenta del paso por ella de compositores como Listz o Chopin, que se conocieron en la sala o de Saint-Saëns, Cesar Franck y otros autores románticos.

El proyecto de la segunda Sala Pleyel fue redactado por los arquitectos Aubertin, Granel y Mathon, los dos últimos en sustitución de Aubertin tras su muerte. El edificio diseñado con un estilo *Art Decó*, tiene una fachada de gran sencillez y un conjunto de espacios de foyer que incluyen una sala columnada de planta circular y dos órdenes rematada por una vidriera de luz cenital. Bajo la sala principal, el edificio posee otras dos salas de pequeño tamaño llamadas Chopin y Debussy. La sala grande, en lo que a diseño acústico se refiere, fue ideada por Gustav Lyon.

Son dos los argumentos sobre los que se discutía en la época de la construcción de la sala Pleyel. Los arquitectos se dividían entre los que apostaban por una formalización más o menos directa de las salas de conciertos a partir de modelos empíricos y aquellos que, por el contrario, eran partidarios de una arquitectura analítica basada en datos científicos y experimentales. Entre los primeros estaba Perrot, arquitecto del Teatro de los Campos Eliseos y entre los segundos o incluso encabezando a éstos, Le Corbusier, que rápidamente se interesó por el trabajo de “soni-



Exterior de la Sala Pleyel (París)

do dirigido” que proponía Gustav Lyon en la sala Pleyel. De hecho al poco tiempo Le Corbusier y Lyon trabajarán juntos en dos importantes concursos, el Palacio de los Soviets y el Palacio de las Naciones Unidas en Ginebra.

Al mismo tiempo, otro debate dividía a los diseñadores de salas entre aquellos que aplicaban la acústica gráfica y los que consideraban, siguiendo las conclusiones alcanzadas por Clemence Sabine, que la energía sonora es un flujo reverberante, homogéneo en toda la sala, que desciende de modo gradual durante un tiempo que depende del volumen de la misma. La acústica gráfica estaba centrada en la idea de dirigir los rayos sonoros, lo cual podía ser representado sobre los planos de arquitectura.

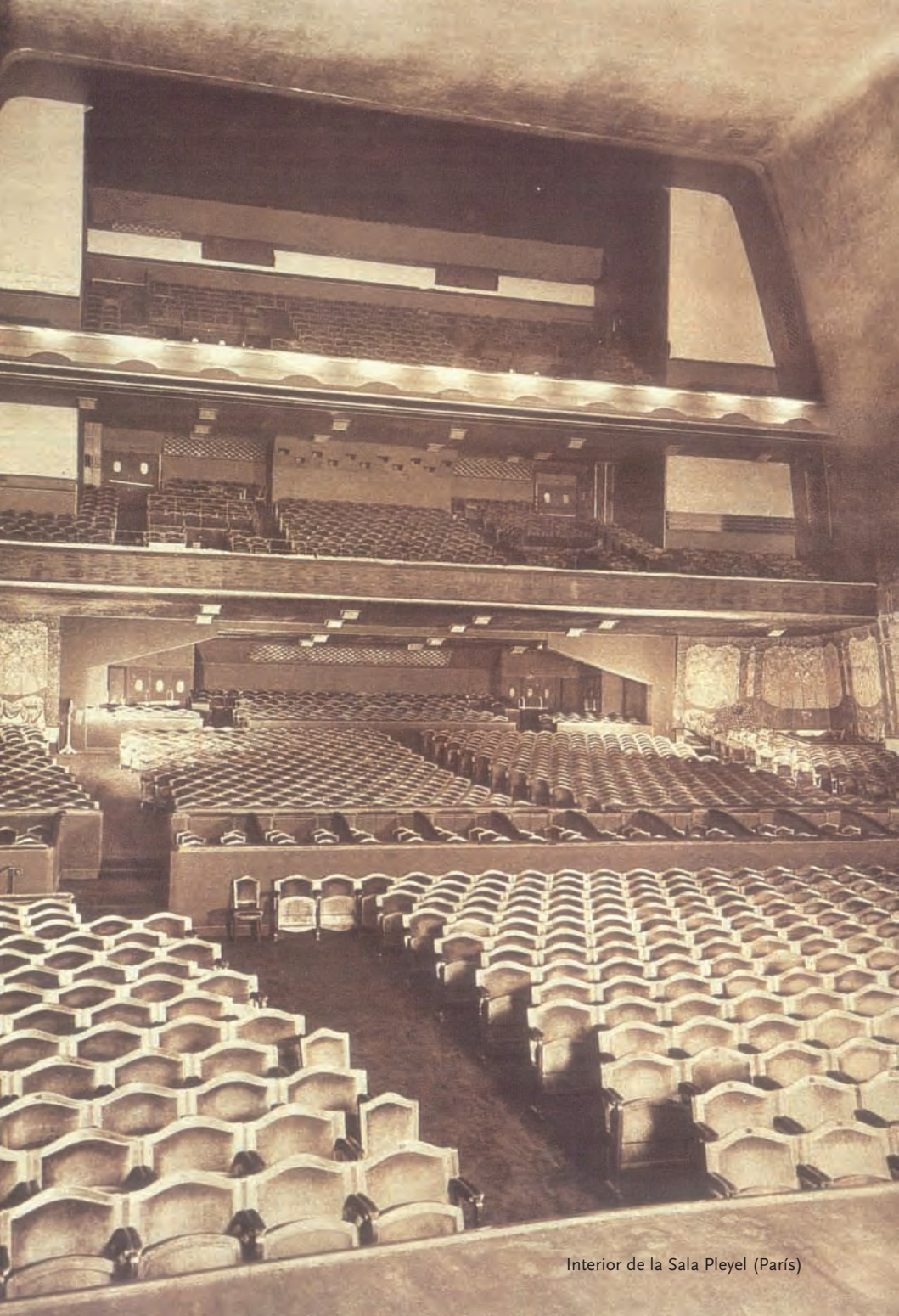
Dankmar Adler y Louis Sullivan, ingeniero y arquitecto respectivamente eran partidarios de dirigir los rayos sonoros mediante el estudio de las reflexiones sobre las paredes y el techo de la sala, y siguiendo este principio construyeron más de una veintena de salas en los Estados Unidos. La sala Pleyel será la primera en Europa en aplicar este principio.

Lyon era director de la firma Pleyel. De formación politécnica, era ingeniero de minas, para entonces había ya desarrollado varios inventos técnicos, como los basados en la aplicación de cálculos logarítmicos para determinar la longitud de las cuerdas de los instrumentos, los timbales cromáticos, los pianos dobles, o un carillón electro-neumático entre otros.

El diseño geométrico de la sala se realizó teniendo en cuenta que el sonido reflejado se suma al sonido directo haciendo que éste llegue al oyente reforzado. Por lo tanto se trazaron sus superficies con el propósito de conseguir este resultado. Gustav Lyon consciente de que este efecto tiene un límite a partir del cual no se logra refuerzo sino que se distinguen dos sonidos, limitó la dimensión máxima de la sala teniendo en cuenta evitar posibles defectos acústicos.

Había experimentado en este sentido cuando, como escalador en los Alpes, había realizado los ensayos que estaban a su alcance: mientras otros compañeros golpeaban rítmicamente el hielo con sus piolets, a la vez que se alejaban entre sí, tomó varias medidas de tiempos y distancias para estimar la distancia a partir de la cual un sonido pasa de ser reforzado a percibirse como dos sonidos distintos.

La forma de la sala en planta es de abanico y su principal característica es la forma del techo que en sección es una parábola cuyo punto más alto alcanza una altura de diecisiete metros. El patio de butacas no es horizontal, como lo eran por lo general las salas del XIX, sino que tiene una ligera pendiente que permite una buena visibilidad del escenario, que a su vez se encuentra ligeramente elevado. La anchura de la sala está entre 20 y 27 metros. Sobre el escenario se alza una concha acústica de acusada pendiente. El público se distribuye en tres niveles, el nivel principal de patio de butacas y dos niveles de anfiteatro, estando retrasado el nivel superior respecto al primero.



Interior de la Sala Pleyel (París)

Teóricamente la superficie inclinada sobre el escenario cubriría las necesidades de reflexiones de las primeras filas, pero el resultado no fue satisfactorio: en primer lugar el sonido se dirigía con tal eficacia hacia el fondo de la sala que los músicos no se escuchaban los unos a los otros, lo que hacía imposible el *ensemble*; además las primeras butacas recibían un sonido muy débil y por último las reflexiones que llegaban a la pared del fondo y a los petos de los anfiteatros experimentaban una segunda reflexión, que devolvía el sonido al escenario con un efecto de eco para los músicos. Todos estos defectos se mitigaron con la colocación de unas cortinas que no obstante al poco tiempo, durante el incendio que se declaró en 1828, contribuyeron a la voracidad del mismo. En la obras de reparación se incluyó una corrección acústica que sin embargo no fue satisfactoria, por lo que se reformó nuevamente y en esta ocasión el diseño acústico no fue de Lyon, sino que se recurrió a ingenieros americanos, favorables tanto al diseño mediante acústica gráfica como al empleo de la absorción de los materiales para controlar la reverberación. Todo ello, en cierto modo, daba por zanjada la discusión planteada más arriba.

La arquitectura de la Sala Pleyel marca la transición del proyecto basado en un planteamiento empírico, heredado del siglo XIX, hacia un nuevo enfoque fundamentado en la aplicación científica de leyes. No hay que olvidar que Wallace Clemente Sabine propone la fórmula para calcular el tiempo de reverberación en 1895 y en la época de la construcción de la Sala Pleyel seguía realizando experimentos y publicando resultados, como por ejemplo los relativos a la absorción de los distintos materiales y a las diferencias de respuesta de un mismo material para distintas condiciones de incidencia del sonido. También en los mismos años, Watson comienza a realizar mediciones de tiempo de reverberación en una sala llena, en una ocupada en situación de ensayo y en una completamente vacía, es decir, la acústica aplicada a la arquitectura era una práctica aun joven en estas fechas.

Desde el punto de vista arquitectónico se aprendió mucho con la experiencia de la construcción de la Sala Pleyel. Recién inaugurada recibió elogios entusiastas como los de Le Corbusier, que en realidad estaba halagando el planteamiento, y poco después se tuvieron que reconocer los errores del resultado. Sin embargo, una vez resueltos estos problemas, la programación musical se ha mantenido espléndida

año tras año, gracias a lo cual la sala goza de mucho aprecio entre los parisinos y de gran celebridad en todo el mundo.

¿Será entonces cierto que las salas de conciertos, como algunos instrumentos, mejoran con el paso del tiempo?

## CARNEGIE HALL | NUEVA YORK

*“Creo que la diferencia entre la buena arquitectura y la mala arquitectura no estriba en cómo funciona, sino que va más allá, está en función de cuánto inspira al hombre”*

EERO SAARINEN

La historia del Carnegie representa fielmente la conformación de la cultura americana y en particular la de la ciudad de Nueva York, que a fines del siglo XIX era el centro industrial y económico del país. Parte de esta historia queda reflejada en el texto conmemorativo que la entidad exhibe en su página web: “(...) sus muros han repetido los aplausos a destacados artistas clásicos, a los músicos más populares (...) a los bailarines más prominentes, políticos, autores y cruzados (...) De Gustav Mahler a Lizza Minelli, de John Philip Sousa a Leopold Stokowski, de Fats Waller a Woodrow Wilson y de Ignace Jon Paderewski a Luciano Pavarotti”. Al contrario que los europeos, más puristas en la programación, los americanos gozan de una visión abierta, aunque a su vez es innegable que el peso del ascendiente europeo es muy importante. Vease en este sentido el detalle de cómo tres años después de la inauguración del edificio, en 1894, se decide modificar el nombre de Carnegie Music Hall pues “el término *Music Hall*, visto por los europeos, tiene connotaciones de *Vaudeville*”.

En 1887, año en que nace la idea de construir un edificio dedicado a música sinfónica, la ciudad de Nueva York sólo disponía del Metropolitan Opera House que no era adecuado para este fin. El artífice de suplir esta carencia de la ciudad fue el filántropo empresario americano Andrew Carnegie. Su aventura personal comienza con la compra de siete parcelas de la manzana situada en la Séptima Avenida entre las calles 56 y 57, casi a la altura del Central Park, una zona en aquel entonces muy alejada del centro. Su objetivo era construir un edificio que albergaría tres salas de conciertos: una sinfónica y otras dos menores. El lugar sería además sede de la Orquesta Sinfónica.

El *Carnegie Music Hall* se inauguró en 1891 con un concierto en el que compartieron dirección el compositor Piotr Illich Chaikovski y el director titular de la



Interior del Carnegie Hall (Nueva York)



Orquesta Sinfónica, Walter Damrosh. Tan sólo un año después, el antiguo *Metropolitan*, (hoy remplazado por el nuevo *Metropolitan* en el complejo *Lincoln Center*), que había sido construido apenas nueve años antes, fue presa de un incendio, lo que motivó que el Carnegie muy pronto le sustituyera para albergar, además, a la Orquesta Filarmónica.

El autor del edificio fue el joven arquitecto, cellista amateur y miembro de la junta directiva de la *Oratorio Society*, llamado William Tuthill. Fueron consultores del proyecto la firma Adler y Sullivan y el arquitecto Richard Morris Hunt. Sin embargo, como señala Swallow Gregersen experto en la obra de Adler, algunos signos inequívocos de la forma que éste tenía de diseñar auditorios, (como es la curva isoacústica aplicada al diseño de la inclinación del patio de butacas), no están presentes en la sala del Carnegie. De todas formas hay que destacar que Adler, gran experto tanto en estructuras como en aspectos constructivos de los edificios, también se especializó en el diseño acústico de los muchos teatros que, junto al arquitecto Louis Sullivan, construyó en los Estados Unidos. Ambos son autores del famoso Auditorium de Chicago, referencia de *mix-use-building*, imprescindible para entender el *Carnegie Hall*.

El *Carnegie Hall* es un edificio compacto de estilo neorenacimiento construido en ladrillo. En la construcción de su estructura se utilizaron las patentes del valenciano Rafael Guastavino Moreno, de fábrica cerámica, basadas en la tradicional construcción de bóvedas tabicadas catalanas que tuvieron una gran difusión en Estados Unidos por su resistencia al fuego. La sala principal sigue el modelo típico de los teatros americanos adaptado a sala de conciertos. De forma rectangular, tiene cuatro niveles de anfiteatro que ocupan los tres lados de la sala frente al escenario, el cual a su vez está enmarcado por un gran nicho que recuerda el arco de proscenio de los teatros y que produce una impresión de separación entre el escenario y la sala. El frente de los anfiteatros adopta la curva en forma de herradura, tomada también de la arquitectura teatral, pero con un desarrollo de los dos niveles superiores mayor hacia el fondo que hacia ambos lados: en éstos se sitúan tan sólo unas pocas filas de espectadores. El frente de dichos petos, se mantiene horizontal en toda su longitud y queda rematado con una contra curva en la parte más cercana

al escenario. Esta disposición permite aforos considerablemente mayores de los habituales y buena visibilidad para todas las localidades. El aumento de aforo sin pérdida de visibilidad lo permite el hecho de que era posible construir estos gradieros superpuestos con estructuras de acero de poca envergadura, aspecto entonces totalmente novedoso en la arquitectura de auditorios. Esta concentración de aforo no iba acompañada de un proporcional aumento de volumen espacial, lo cual explica que estas salas tuvieran una acústica bastante menos reverberante que las románticas salas europeas. Este esquema de distribución del público fue aplicado por Adler tanto en auditorios como en teatros, con las dos variantes de escenario en nicho para música sinfónica, o bien de caja escénica tras arco de proscenio para la ópera y el teatro. También es el empleado por Tuthill en la sala del Carnegie. Este modelo americano de teatros será adoptado más tarde en Europa, donde por ejemplo tanto el *Usher Hall* de Edimburgo como el *Queen's Hall* de Londres o el Teatro Monumental de Madrid adoptaron los mismos principios.

El edificio del *Carnegie*, además de la sala principal descrita, (con un aforo actualmente de 2760 localidades), tenía una segunda sala semienterrada bajo la principal e incluso una tercera sala pequeña y una destinada a reuniones particulares. En 1894 se amplió con una planta más y en 1896 una torre lateral de estudios y apartamentos que completa la conocida imagen del edificio.

En 1925 Andrew Carnegie vendió el edificio con la condición de que en cinco años no se cambiase su uso ni se demoliese. En los años siguientes cambió de dueños hasta la amenaza de su demolición en 1960, en parte vinculada a la construcción del *Lincoln Center for the Performing Arts*, (el complejo que reúne el nuevo *Metropolitan Opera House* –el primero fue demolido en 1966–, el *Avery Fisher Hall*, sala sinfónica, y otros equipamientos culturales de la ciudad de Nueva York). Gracias al *Committee to Save Carnegie Hall*, encabezado por Isaac Stern se consiguió salvarlo de la demolición y crear el *Carnegie Hall Corporation*, que se ocupa actualmente de su gestión.

En 1983 finalizó la obra más importante de remodelación que se ha realizado en el Carnegie Hall, cuyo proyecto es obra de Polshek y asociados. La restauración de la sala ha mantenido los elementos originales principales con pequeñas adaptacio-



Exterior del Carnegie Hall (Nueva York)

nes: un aumento de 12 localidades y la supresión de unas pocas que no tenían buenas visuales, la incorporación de varios sistemas esenciales como puertas acústicas de acceso a la sala o un sistema de aire acondicionado más silencioso entre otros. El proyecto de restauración de Polshek, con rango de *Master Plan*, incorpora modificaciones para hacer más confortable las zonas públicas de lobby y accesos así como los espacios administrativos del edificio. Se abren dos pequeñas salas nuevas, *Weil Hall* y *Kaplan Space* y vestíbulos para las mismas. No obstante la más importante de todas ellas es la nueva sala denominada *Judy and Arthur Zankel Hall*, que fue abierta en 2003. Está construida justo debajo del auditorio principal ampliando el espacio original que ahí fue concebido por Tuthill, lo que ha requerido excavar en roca bajo el edificio y demoler parte de los cimientos originales además de transferir el peso de la histórica sala a una nueva cimentación.

El primer estudio de Polshek para el edificio incluía también el prediseño de un rascacielos en el único espacio libre de la parcela del *Carnegie*. Este rascacielos se hizo realidad en 1992 según proyecto del arquitecto Cesar Pelli. El edificio, de estructura de hormigón, repite exteriormente los elementos decorativos de ladrillos, huecos, impostas y cornisas del Carnegie. Se trata de una amplificación a escala metropolitana del sueño que un siglo antes hicieron posible William B. Tuthill, Walter Darmrosh y Andrew Carnegie.

## PALAU DE LA MÚSICA CATALANA | BARCELONA

*“El efecto de las formas arquitectónicas tiene una influencia casi táctil en la calidad de la música o en el espectáculo que se representa en su interior. Todo ello, fuera de toda consideración acústica o de proporciones óptimas de espectáculo o de escucha”*

IANNIS XENAKIS

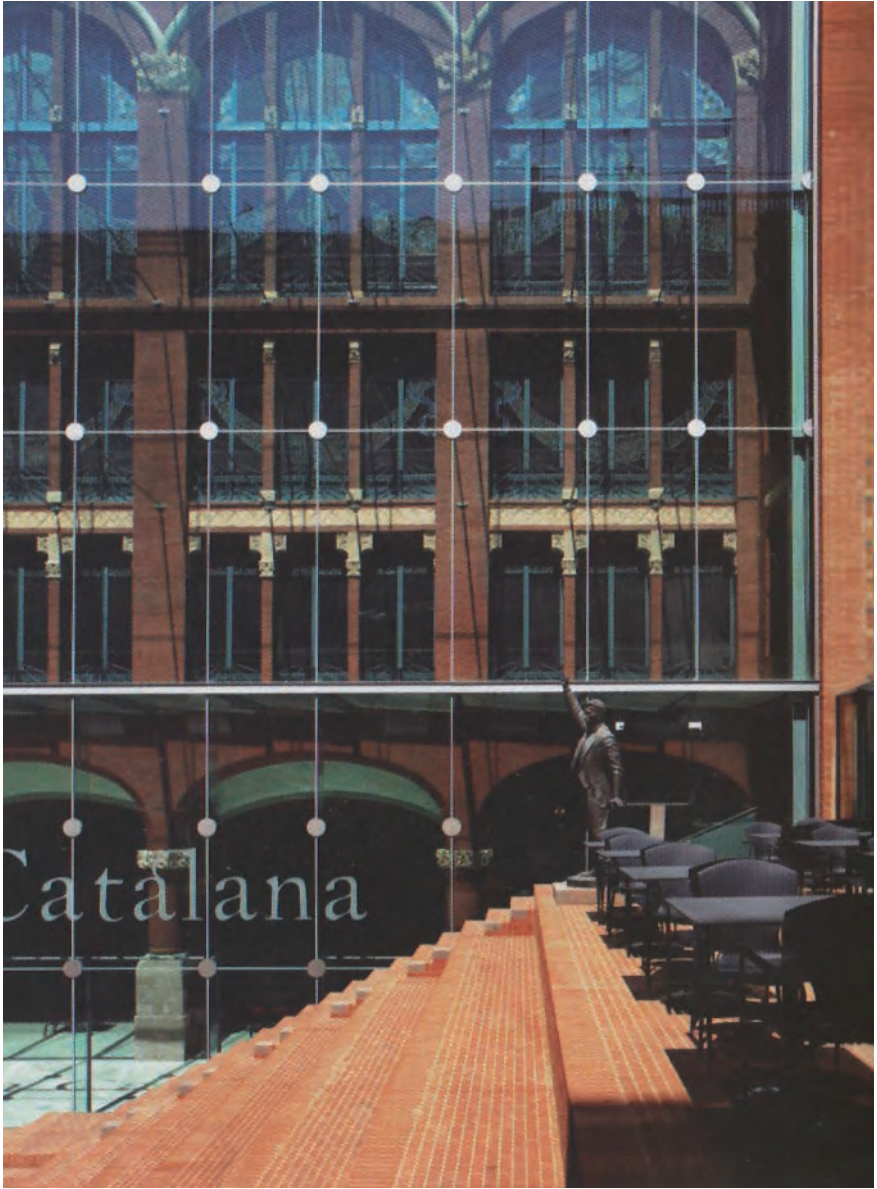
Probablemente el *Palau* de la Música Catalana sea el edificio más representativo del Modernismo. Su sala, cuidadosamente diseñada por Lluís Domènech i Montaner poniendo cuidadosa atención a las salas reconocidas como las mejores del mundo, desborda, en su genialidad, cualquier expectativa.

En los primeros años del siglo XX el *Orfeò* de la Música Catalana requería de un edificio que permitiese ofrecer conciertos corales y que también fuera apto para la interpretación de música sinfónica. Sobre un pequeño solar separado del barrio gótico por la Via Laietana, Joaquim Cabot y Francesc Matheu, interlocutores de la institución, propusieron a Domènech que diseñara un edificio capaz de transmitir el sentido social de la institución del *Orfeò* así como la impronta de la catalanidad, encargo que el arquitecto resolvería utilizando un lenguaje ecléctico próximo al vienés *Art Nouveau*: el modernismo. En cifras se pedía a Domènech un escenario capaz para 100 voces masculinas, 50 femeninas y otras tantas voces blancas. En cuanto al aforo, el encargo inicial hablaba de 2000 localidades pero más adelante la demanda subiría a 2500 plazas. Para ello se disponía de un solar rectangular con un “mordisco” de poco más de 20 metros de anchura y aproximadamente 40 de fondo. Dificultad añadida era el enclave de su localización: la esquina de dos calles de poca anchura y poca visibilidad para las fachadas del futuro edificio. Partía además con otros dos problemas: el presupuesto y el plazo.

Con dichas condiciones Lluís Domènech, gran aficionado a la música, encajó una feliz versión de *shoe box* romántica, que incorporaba dos niveles de anfiteatros con crecimiento del graderío hacia el fondo y un nivel sobreelevado ligeramente respecto al patio de butacas con una serie de palcos de platea semiabiertos. La sala



Interior del Palau de la Música Catalana (Barcelona)

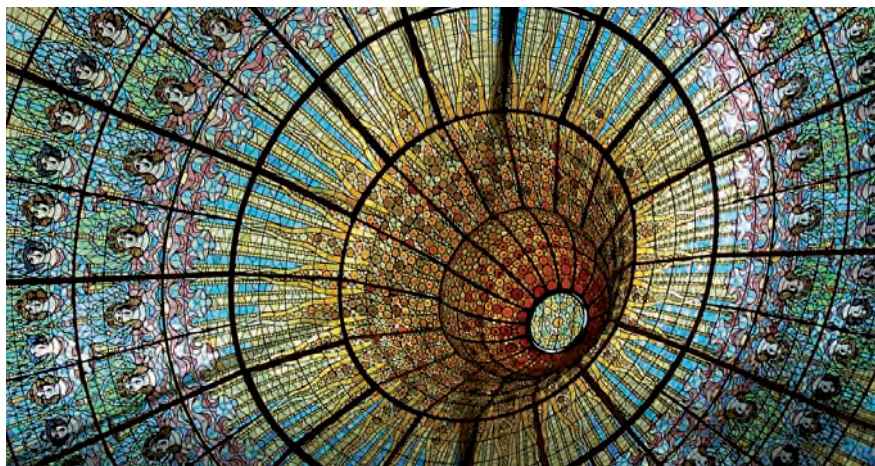


Exterior del Palau de la Música Catalana (Barcelona)

quedó ajustada a un volumen de 11.000 m<sup>3</sup>. 40 metros de largo, por 20 de ancho y por 20 de alto con una ingeniosa estructura metálica adintelada, con dobles soportes trabados por arcos en las dos direcciones utilizados como sistema de estabilización. La sala quedaba cubierta por medio de grandes cerchas metálicas con altura de una planta sobresaliendo por encima de la azotea. El diseño de la sala, al ocupar la casi totalidad de la parcela, requirió que el patio de butacas estuviera elevado una planta por encima del nivel de calle y así poder disponer de unos espacios mínimos de foyer y estancias de apoyo a la escena. También dio lugar a la aparición sobre el nivel de cubierta de pequeñas dependencias que incluían entre otras cosas una vivienda.

Lluís Domènech seguía con atención los desarrollos que se venían produciendo en toda Europa procedentes de América de las soluciones de estructuras metálicas a la resolución de problemas de luces, ideas que puso en práctica con gran ingenio en el *Palau*. En su papel de profesor politécnico impartía clases de “Aplicación de las ciencias físico naturales a la arquitectura”, que incluía la disciplina de la acústica. Sin duda Domènech era consciente de que con el volumen del *Palau* no alcanzaría los tiempos de reverberación de las salas románticas y probablemente se decidió por una acústica de compromiso que fuera compatible con la música coral.

Aparte de las características geométricas descritas, el *Palau* es un prodigio de la ornamentación. Ésta se concibe en continuidad con la forma y disolviendo las contradicciones entre la idea formal y las posibilidades técnicas para realizarla. La profusa ornamentación utiliza todo tipo de recursos de policromía, tanto en petos como en techos de sencillos forjados con bóvedas catalanas o en los motivos vegetales que integran la iluminación y otros dispositivos. Es apoteósica en el diseño del arco de proscenio, donde se representa el famoso árbol alegórico que incluye motivos históricos musicales y de catalanidad. La decoración es protagonista tanto del interior de la sala como de las fachadas para las que se resuelve el problema de la visibilidad con un interesante diseño que destaca la esquina del edificio y en las que se incluye un gran friso programático representando la alegoría del Orfeo.



Detalle de la cúpula del Palau de la Música Catalana (Barcelona)

Finalmente la luz natural, que entra a raudales en la sala tanto desde sus fachadas como cenitalmente a través de una gran vidriera de forma acampanada situada sobre el centro del patio de butacas, es otro aspecto destacado del diseño del edificio. Éste es el elemento protagonista y auténticamente moderno del Palau, en particular las cristalerías laterales en triple altura que muestran con total claridad la condición no portante de sus muros y permiten, como señala Lluís Domenech i Girbau, la ilusión de que los laterales de los anfiteatros están flotando frente a ellas.

Como en la mayoría de las salas construidas a finales del siglo XIX o principios del XX el tiempo ha ido ofreciendo oportunidades de mejora, y en el caso del *Palau* se han dado importantes novedades que han sido muy favorables para el edificio. En los primeros casi setenta años de vida del edificio, éste fue sufriendo pequeñas y en general dañinas modificaciones hasta la gran restauración y ampliación que se acomete entre 1982 y 1989 aprovechando a su vez la posibilidad de incorporar más espacio de la manzana para el *Palau*. Se trata de una inteligente y muy sensible intervención de los arquitectos Óscar Tusquets y Carlos Díaz, con la intervención como asesores de Ignacio Paricio, Lothar Cremer e Higinio Arau. Más adelante, por



diversas circunstancias, los edificios colindantes con el *Palau* van quedado obsoletos hasta su demolición, gracias a lo cual la totalidad de la manzana se incorporará finalmente al *Palau*. Se llevará a cabo una segunda ampliación que incluye una plaza, la *Plaza del Palau*, bajo la que se construye un nuevo auditorio, denominado *Petit Palau*.

Los puntos esenciales de la restauración y ampliación los describe Tusquets como una lista de problemas identificados y soluciones propuestas. De este modo, respecto al edificio de Doménech el nuevo *Palau* ya no padece de falta de espacio para foyer gracias a un nuevo acceso y hall lateral; los espacios administrativos y de servicios pasan a ocupar un nuevo edificio; las necesidades relativas a la seguridad y evacuación se corrigen y, la más espectacular de las aportaciones del primer proyecto: se abre a la ciudad la que era fachada interior del *Palau*, con sus vidrieras de tres alturas. Se protege además con un magnífico muro cortina, que resuelve a su vez los problemas de acondicionamiento que en verano tenía la sala, actuando la cámara de aire entre ambas superficies como parte del sistema de climatización de la sala. La segunda reciente ampliación termina por completar el equipamiento del edificio y lo dota de una nueva fachada que remata el frente principal del *Palau* con una delicada fachada que muestra el bajorrelieve de un frondoso árbol, obra del escultor Naxo Farreras. El proyecto ha sido premiado en el año 2007 por el *Urban Land Institute*, galardón que se otorga en reconocimiento del desarrollo completo de un proyecto: construcción, viabilidad económica, marketing, dirección y diseño.

## SALA CHAIKOVSKI | MOSCÚ

*“La arquitectura se juzga con los ojos que ven,  
con la cabeza que gira, con las piernas que andan.  
La arquitectura no es un fenómeno sincrónico sino sucesivo,  
hecho de espectáculos que se suman unos a otros y se suceden  
en el espacio y en el tiempo, como la música”*

LE CORBUSIER

La vida musical de Moscú en torno a la mitad del siglo XIX era especialmente activa a pesar de ser San Petersburgo la capital del país. En 1859 se funda la rama moscovita de la Sociedad Musical Rusa y al poco tiempo se abre el Conservatorio de Moscú, que surge amparado por ella en 1866. Actualmente el Conservatorio está integrado por varios pabellones que ha ido anexionándose mediante obras de adaptación, remodelaciones y ampliaciones. Entre los primeros profesores tuvo especial importancia Chaikovski, que ejerció una gran influencia sobre los músicos que se formaron en este periodo, pero el conservatorio no recibe el nombre del maestro hasta 1940. El primer edificio concebido expresamente para ser el conservatorio se edificó en 1874 y la sala grande se construyó años después siendo inaugurada en 1901. Actualmente la sala no recibe el nombre de Chaikovski y es frecuente referirse a ella como Sala Grande o Bolshoi Saal, que puede relacionarse erróneamente con el Teatro Bolshoi.

El Conservatorio de Moscú fue ampliándose a lo largo de los años desde su fundación. En la época de la construcción de la Sala Grande se encomendó al arquitecto V. Zargorsky, junto al también arquitecto Niesselsohn y al escultor Alad'in, el proyecto de construcción del edificio del conservatorio, reproduciendo la fachada del edificio que existía anteriormente en el mismo lugar propiedad de la princesa Ekaterina Dashkova. La sala sigue el modelo de las salas románticas que se reprodujo en gran parte de las ciudades europeas, así en 1876 se termina la *Stadt Casino* de Basilea, en 1877 la *St. Andrew Hall* de Glasgow, en 1895 la *Grosses Tonhalle-saal* de Zurich y en 1901 la Sala del Conservatorio de Moscú y la *Philharmonic Hall* de Varsovia, todas ellas con un concepto homogéneo. Posee un aforo de 1737 pla-



Interior de la sala Chaikovski (Moscú)

zas que se distribuyen entre el patio de butacas y un único nivel del galería con forma de U. En la zona opuesta al escenario, al igual que ocurre en la Musikverein, se extiende un graderío en pendiente. La sala, con forma de prisma ortogonal, tiene iluminación natural a través de ventanas con arco de medio punto. El techo es plano liso con formas redondeadas en las aristas. La decoración rococó en tonos pajizos incluye una serie de medallones en los que están representados compositores que originalmente eran rusos y europeos y que en 1953 se modificarán en parte para sustituir algunos de ellos como Haydn, Mendelsohn, Gluck y Haendel, por compositores de la esfera soviética, Chopin, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov y Dargomizky. En su forma y proporciones generales así como en los detalles redondeados y los lunetos sobre las ventanas, la sala se asemeja más a la *Neues Gewandhaus* de Leipzig, que a la *Musikvereinsaal*, que es bastante más estrecha. Sólo en dos aspectos importantes difiere de aquella: por un lado el palco escénico

no está incluido en el volumen principal sino que está instalado en un gran nicho al fondo del cual está el órgano francés A. Cavaille–Coll. La otra gran diferencia es que la galería en forma de U es diferente de la de líneas rectas de la *Neues Gewandhaus*. En suma, se puede resumir que la sala es una variación sobre el tipo shoe box, con temas añadidos que pueden conectarse tímidamente con la línea iniciada por los auditorios americanos.

La noche de la inauguración el programa fue especialmente intenso: Se abrió con un *Himno sobre Poemas Rusos* seguido de la *Fantasia Francesca de Rímini* de Chaikovski, seguida de la *Obertura de Ruslan y Ludmila* de Glinka, *Obertura* de Rubinstein y *En las Estepas del Asia Central* de Borodín, para finalizar nada menos que con la *Novena Sinfonía* de Beethoven.

El Conservatorio cuenta con otras tres salas. La más antigua de ellas, inaugurada en 1898, es la *Maly Saal*, que reputada por su delicada acústica “tintineante” y con un aforo de algo más de 400 plazas, es el espacio más apreciado para los conciertos de cámara. Otra es la sala Rachmaninoff, que es conocida por su color azul. Y por último la tercera es una sala dedicada a conferencias. La Rachmaninoff, es una pequeña pieza con capacidad para doscientas butacas, con una galería que rodea todo el espacio. Formaba parte de un edificio que no se incorporó al conservatorio hasta 1968, año en que se realiza una restauración y decoración completa del mismo. Anteriormente el edificio había pertenecido al Colegio de Cantores Synodal y podría datarse su construcción palaciega en la primera mitad del siglo XIX, mucho antes de que se construyeran las primeras salas especialmente diseñadas para uso de conciertos, por lo que su diseño como salón puede responder a cualquier uso original como puede ser un salón de baile o destinado a recepciones.

## MUSIKVEREIN | VIENA

*“...he visto la relación formal, si se quiere técnico-constructiva, con la música, la analogía entre la técnica constructiva y el sonido. Por primera vez el sonido de los instrumentos musicales me ha parecido un material más”*

PETER ZUMTHOR

La *Goldener Saal* del *Musikvereingebäude* de Viena es la sala de conciertos más venerada del mundo. Hasta la segunda guerra mundial eran tres las salas consideradas de mejores cualidades acústicas: la *Musikverein Goldener Saal*, la *Neues Gewandhaus* de Leipzig y el *Concertgebouw* de Amsterdam. De ellas la primera que se construyó fue la *Goldener Saal* o Sala Dorada.

El edificio, el *Musikvereingebäude*, está situado en la *Ringstrasse* de Viena, área monumental que se construyó bajo el reinado del emperador Francisco José en el lugar que antes había ocupado la muralla de la ciudad. Este conjunto monumental, único en Europa, quedaba incluido dentro de la ciudad, pues para entonces Viena en su crecimiento ya había superado los límites de su muralla. Junto al auditorio se encuentran la *Staatsoper*, el *Burghtheater* y otros monumentos públicos. El arquitecto autor del edificio fue Theophil R. von Hansen que, junto a su suegro el arquitecto Ludwig Förster, trabajó en la planificación urbana de la *Ringstrasse* y proyectó directamente también varios de los edificios. Hansen se especializó en el estilo Alto Renacimiento, en base al cual diseñó el exterior, de gran sobriedad, y el interior de las dos salas con que cuenta el edificio original: la Sala Dorada y la Sala Pequeña, también llamada Sala Brahms y destinada al repertorio camerístico. Esta última tiene un aforo de 600 plazas y unas dimensiones de 32 de largo, 10,5 metros de anchura y 11 metros de altura. La sala ha sido recientemente restaurada y ha recuperado su decoración original, que había quedado cubierta bajo las capas de pintura debidas a las sucesivas reformas que a lo largo de los años habían producido. Ahora se revelan colores verdes en las paredes, rojos en las columnas y recubrimientos dorados que habían quedado olvidados.

Exterior del Musikverein (Viena)





Statue of a woman on the roof.

Statue of a woman on the roof.

Statue of a woman on the roof.

Statue of a woman on the roof.

Statue of a woman on the roof.

Statue of a woman on the roof.

Statue of a woman on the roof.

Statue of a woman on the roof.

Statue of a woman on the roof.

Statue of a woman on the roof.

Königsplatz 10

Person walking on the sidewalk.

Red motorcycle parked on the street.

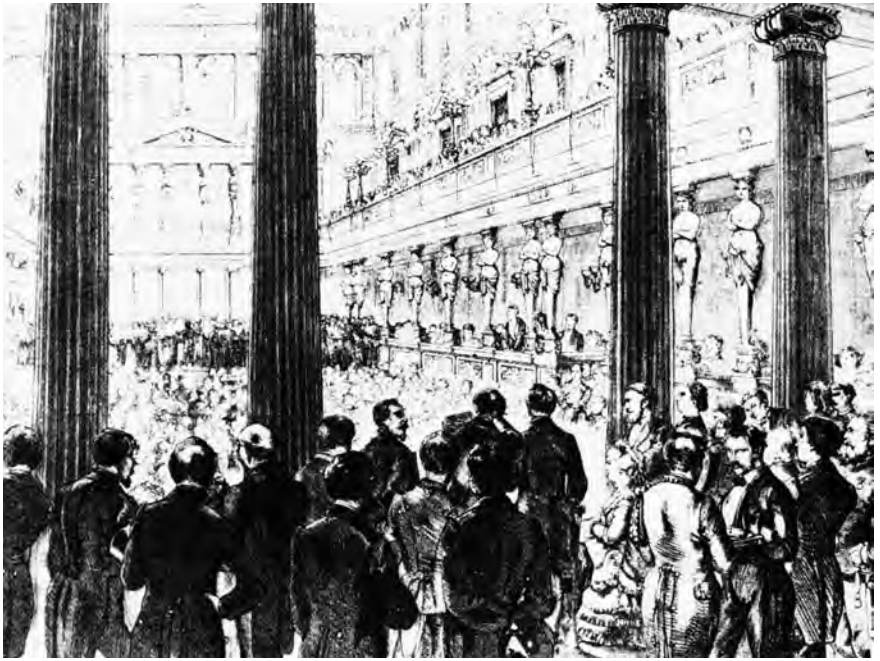
Blue van parked on the street.



Interior del Musikverein (Viena)

La Sala Dorada, sede de la Orquesta Filarmónica de Viena, tiene unas dimensiones de 56,3 metros de largo y 19,8 de ancho. Tiene un volumen de 14.600 metros cúbicos que para un aforo de 1680 personas supone un tiempo de reverberación a medias frecuencias superior a 2 segundos. Debido a su poca anchura, se originan fuertes reflexiones laterales en sus paredes, a las que contribuyen de modo esencial las reflexiones secundarias sobre las galerías laterales, que devuelven hacia el público el sonido con una energía que determina un sonido particularmente claro. Esta combinación de claridad y reverberación larga, es la idónea para la música romántica. Se adapta perfectamente a las características que buscaban sus compositores, quienes además impulsaron el desarrollo de los instrumentos de la orquesta hacia sonoridades más brillantes.





Musikverein (Viena), grabado.

Las otras dos salas que junto a ésta han sido las referencias más importantes para la música romántica son el *Concertgebouw* de Amsterdam y la *Gewandhaus* de Leipzig, que sin embargo son muy distintas entre sí, tanto en sus proporciones (la *Goldener Saal* es muy estrecha, el *Concertgebouw* muy ancha y la *Gewandhaus* está entre las dos), como en la configuración de las galerías y tribunas o en la decoración.

Las tres son salas con forma de caja y aún difiriendo entre sí en sus características acústicas, (por ejemplo en los tiempos de reverberación), sin embargo las tres son muy apreciadas.

Existen bastantes salas rectangulares mediocres construidas en todo el mundo, igual que hay otras de diferente tipo formal que alcanzan buenos resultados acústicos. Esto significa que sin duda en estas tres veneradas salas concurren además

otras condiciones, que influyen de manera determinante en la excelencia de sus condiciones acústicas. Como afirma Michael Forsyth, experto en estas salas históricas, varios mitos sin fundamento se han ido repitiendo. Por ejemplo, la creencia de que las vasijas de cerámica bajo las gradas, tras las paredes u ocultas en el escenario garantizan una buena acústica; o la de que existe una relación científica entre el sonido y las proporciones aritméticas de las salas; o, por último, que la construcción en madera es la ideal porque actúa reforzando el sonido como la caja de resonancia de un instrumento de cuerda. En realidad ocurre precisamente lo contrario, ya que los paneles de madera delgados absorben el sonido y por lo tanto acortan el tiempo de reverberación.

A lo largo de los años estas salas han sido modelos para los estudios acústicos, pero no buscando aprender sobre su diseño geométrico con objeto de imitarlo, sino determinando las características que hacen excelente su sonido. El método de trabajo se basa en identificar las cualidades de éste apreciadas subjetivamente, como la claridad, la intimidad, la sensación de lleno o la calidez, e investigar qué variables físicas de la energía sonora pueden “medir” esa calidad subjetiva.

Una de las últimas variables que se han incorporado al conjunto de los parámetros que definen objetivamente la calidad de una sala, está presente en la *Goldener Saal* y durante mucho tiempo ha sido uno de los mayores misterios a los que se enfrentaban los expertos: se trata de la sensación de espaciosidad, es decir, la impresión que experimenta un oyente de que se halla inmerso en el sonido, sensación que es más intensa en los *tuttis* orquestales. Fue Arthur Harold Marshall, experto en acústica y profesor de la universidad de Auckland, quien en los años ochenta del siglo XX descubrió la importancia en ello de las reflexiones laterales. Las diferencias en la llegada de estas reflexiones a ambos oídos, son las que determinan la sensación de espaciosidad.

Es de suponer que en el futuro la *Goldener Saal* seguirá siendo la favorita, y con ello consolidará el prestigio de una forma de construir que, en los aspectos ligados a las técnicas artesanales, es difícil que vuelva a repetirse.

## TEATRO REAL | MADRID

*“Pensé en movimiento, un movimiento lento de gente ascendiendo que ve el cielo y cómo llega a ver el mar y el horizonte. Llegas a un nuevo mundo y eso es lo que quiero para el público: que se desvincule de su vida cotidiana”*

JØRN UTZON

El lugar en el que se levanta actualmente el Teatro Real está marcado históricamente por su vocación escénica. En 1705 se instala allí una compañía italiana en el edificio de los Lavaderos de los Caños del Peral y en el primer tercio del siglo XIX se gesta la idea de la construcción de un Teatro de Ópera que completaría el Palacio Real con una gran plaza y un teatro al estilo de los teatros a la italiana. El modelo italiano se había consolidado a lo largo del siglo precedente hasta alcanzar un tipo arquitectónico muy definido. El Teatro de *San Carlo* en Nápoles, construido en 1737 o el de la *Scala* de Milán de 1778, eran buenos ejemplos y ya habían sido asimilados, como por ejemplo en el proyecto de Schinkel en la *Schauspielhaus* de Berlín 1821. La consideración del edificio como Teatro Real, dictó la condición de que tuviese acceso desde sus dos fachadas cortas, un acceso directo desde el Palacio Real a través de la Plaza de Oriente y un acceso público desde la Plaza de Isabel Segunda.

El proyecto de la plaza se confió a Isidro González Velázquez en 1817, quedando inconcluso, y el del Teatro al arquitecto Antonio López Aguado, que trabajó en él hasta su muerte en 1831, momento en que toma el relevo Custodio Teodoro Moreno y finalmente Francisco Cabezuelo, que concluye las obras en 1850 y además pasa a ser arquitecto conservador del edificio. Más tarde, en 1884, se llevará a cabo una remodelación de las fachadas, según proyecto al estilo francés, de Joaquín de la Concha.

En 1926 se cierra el Teatro por declaración de ruina y el arquitecto Antonio Flórez, con la colaboración de Pedro Muguruza, se encarga de la redacción, y posterior dirección de obra, de un proyecto de consolidación y reforma total del teatro,



Exterior del Teatro Real (Madrid), antes de su última reforma

para comenzar las obras que se retoman después de la guerra, siendo Pedro Muguruza Director General de Arquitectura. El problema principal que había conducido a la ruina del edificio eran los daños sufridos en su cimentación a causa de una corriente subterránea que existía en el lugar, la corriente de los Caños del Peral. Por razones largas de explicar el proceso se estanca y se habla de la posibilidad de buscar una ubicación para un nuevo teatro de ópera, que se plantea en concurso convocado formalmente por la fundación Juan March en 1963. La nueva localización que se propone es la gran manzana de negocios de Azca, ubicada en el Paseo de la Castellana.

En esta década la orquesta Nacional, que ya había alcanzado una estabilidad importante, incluida su funcionarización, no tenía sede estable y se planteaba la urgencia de encontrar un edificio que pudiera acoger la temporada de conciertos



Exterior del Teatro Real (Madrid), aspecto actual

y que, a su vez, resolviese adecuadamente el uso docente que desde 1851 se había hecho de parte de sus dependencias para la enseñanza de la música. Durante varios años antes de su traslado al Teatro Monumental el edificio también fue sede de la Orquesta de la Radio Televisión Española.

Por otra parte, el edificio requería cuantiosas obras para actualizarlo como teatro de ópera. Partía con la grave carencia de que su caja escénica no permitía incorporar las características tecnológicas que en el momento hacían viable que formase parte de la red de teatros del mundo, en los que podían trasladarse montajes completos sin modificaciones o reducciones importantes de los decorados. El problema no estaba en el foso, sino en la falta de hombros, lo que imposibilitaba el cambio escénico, que en el momento sólo se realizaba lateralmente. Hay que recordar que hasta cierto tiempo después no se desarrolla la tecnología que permite traba-

jar en vertical, sustituyendo los montajes con plataformas hidráulicas que hacen posible que bajo el escenario esté preparado un segundo cuadro completo, como por ejemplo en la ópera de la Bastilla en París.

En vista de esta coyuntura se decide transformar el teatro en sala de conciertos e incorporar de forma racional el Conservatorio y la Escuela de Arte Dramático, que en algún momento incluye también a la escuela de danza. Se encarga el proyecto a José Manuel González-Valcárcel, previo anteproyecto para el estudio de su viabilidad.

Los que conocimos y usamos el edificio conservamos buena memoria de su confort como conservatorio y del interés de su conversión a sala de conciertos, a pesar de que en esos años los estudiantes solíamos ocupar algunas localidades sin visibilidad que el edificio tenía en los laterales del paraíso. El acceso desde la plaza de Oriente se mantuvo cerrado durante todo este periodo y las salas ubicadas en esta zona no eran accesibles al público. Se reservó el acceso desde la Plaza de Isabel Segunda al Conservatorio y a la Escuela de Arte Dramático, que ocupaba la última planta de esta parte edificio, y se redefinieron los espacios de acceso a la sala desde las calles laterales del Teatro.

Con la necesidad de satisfacer simultáneamente todos los usos descritos, el edificio no disponía de los espacios suficientes para los músicos, siempre ubicados lógicamente a pocos metros del escenario, por lo que se reorganizó todo el espacio disponible en torno a la escena. Se transformó el foso, el fondo del escenario y los hombros de la caja escénica para dar cabida a las salas de descanso de los profesores de la orquesta, los camerinos, sala de prensa, etc. Bajo la sala de conciertos, se ubicó la sala de ensayos de la orquesta.

La transformación tenía varios objetivos que debían satisfacerse: para empezar, convertir la caja escénica en escenario sin dañar su integridad como caja teatral; además, aumentar el aforo hasta 2400 localidades; y finalmente la más delicada: adaptar su acústica a la requerida para la música sinfónica. En el interior de la caja escénica se instaló una concha acústica que acortaba el fondo del escenario y clau-



Exterior del Teatro Real (Madrid), aspecto actual

suraba el vacío del telar con un plano inclinado que actuaba eficazmente como reflector del sonido hacia el patio de butacas. El último nivel de anfiteatro se aumentó, forzando al límite las posibilidades de encajar las últimas gradas en las dependencias con fachada a la Plaza de Isabel II. También se actuó sobre los materiales del teatro para controlar el tiempo de reverberación, ya que no había posibilidades materiales para aumentar el volumen de la sala.

Las exigencias acústicas en función del repertorio pueden ajustarse hasta el límite de lo exquisito, pero en la práctica se hace una distinción que al menos contempla cinco situaciones distintas: el drama lírico, la música de cámara, la música, la música de órgano y la música sinfónica. A su vez la música de los distintos periodos históricos, o la compatibilidad con otros usos como son el drama sin música, el ballet y el repertorio de la segunda mitad del siglo XX, tiene sus propias características idóneas y condicionan también el grado de exigencia o, en su caso, la necesidad de construcción de salas de acústica variable.

En el caso del Teatro Real, lo que se requería era pasar de una acústica de ópera, que se caracteriza por la importancia de que la voz se escuche por encima de la orquesta y por la necesidad de una buena inteligibilidad de la palabra, a una acústica adecuada para la música sinfónica, que requiere una reverberación más larga y una viveza que asegure la brillantez de la orquesta. Estas características determinan para la ópera la importancia del diseño del proscenio o frente del escenario y de un bajo tiempo de reverberación. Éste tradicionalmente quedaba ajustado a través del volumen de la sala y de la natural absorción de los palcos, complementado en buena medida gracias al público, en especial si está provisto de ropajes voluminosos, como se estilaba en la época dorada de estos teatros. La música sinfónica requiere que llegue un gran volumen sonoro al oyente, y por lo tanto precisa reducir al mínimo la absorción para así favorecer las reflexiones, especialmente si el aforo es grande pues en este caso las localidades más alejadas tienen una pequeña fracción de sonido directo en relación con el reflejado y para estos puestos, la contribución de la sala es la única que puede asegurar la intimidad, término que tiene un significado preciso desde el punto de vista acústico. En el caso del Teatro Real, no pudiendo actuar sobre los palcos, se cuidaron los materiales del fondo de los mismos para activar sus reflexiones y contribuir así a reducir al mínimo la absorción de las superficies de la sala.

En resumen, esta etapa ayudó a fomentar la vida musical española con la mejor solución y con escasez de recursos. Hizo posible un edificio compacto y lleno de vida, que se mantuvo en actividad hasta que fue posible ubicar cada uno de los diferentes usos que había ido acogiendo, en un edificio independiente. Además garantizó la supervivencia del Teatro Real con una actuación reversible, pues la remodelación se realizó respetando y preservando la caja escénica, hasta que la última reciente reforma lo ha devuelto a su uso original.



## GEWANDHAUS | LEIPZIG

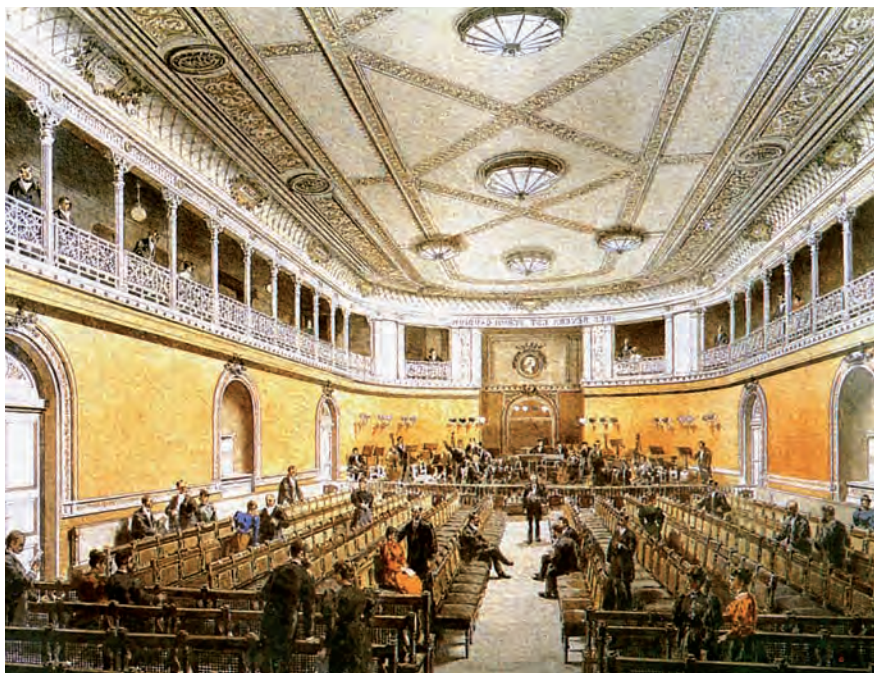
*“La sala que había proyectado encajaba en el interior de las cubiertas como el fruto de una nuez encaja dentro de la cáscara. Cuando ves una nuez, da la sensación de que contiene algo con una forma ligeramente trémula, cuando la abres te sorprendes de que sea tan distinta, pero sigue en armonía con el exterior”*

JØRN UTZON

La primera sala que lleva el nombre de *Gewandhaus* se construyó en el palacio de los comerciantes de Leipzig, ciudad donde el comercio era principalmente textil (*Gewand* significa paño en alemán). Para ello se reformó el espacio de la última planta bajo la cubierta, que hasta el momento se había utilizado como biblioteca. El proyecto se encomendó al arquitecto Carl Friedrich Dalte. Esta primera sala se mantuvo activa hasta la inauguración, en 1887, de un nuevo edificio de igual nombre construido en una nueva ubicación. De este modo, la primera sala se conoce como *Altes* (Vieja) *Gewandhaus* y la segunda como *Neues* (Nueva) *Gewandhaus*. Aunque es una tercera sala, construida en la segunda mitad del siglo XX, en el lugar donde se levantaba la *Neues Gewandhaus*, la que actualmente ostenta el nombre de *Gewandhaus*, a secas.

Tanto la *Altes Gewandhaus*, que era una sola sala, como las dos de la *Neues Gewandhaus* que era un edificio, estuvieron entre las salas de conciertos europeas más apreciadas de su tiempo.

Antes de la mencionada reforma, que permitió la habilitación de la biblioteca como sala de conciertos, ya se habían construido las primeras salas públicas en Londres, como la *Carlishe Room* o como las *Hanover Square Rooms*, con las que Haydn estuvo relacionado en su etapa londinense. Sin embargo, en el continente la música se interpretaba en los salones de los palacios o bien en lugares públicos de reunión, como las tavernas y cafés, o en las iglesias. Los primeros *Collegia Musicae*, que eran sociedades compuestas por estudiantes y diletantes, fueron creados



Altes Gewandhaus (Leipzig)

en torno a 1700 en Alemania, como es el caso del fundado por Telemann, al que siguió Bach a cargo de su dirección, organizando conciertos que se interpretaban en los cafés, de manera que al final del siglo, Leipzig era una ciudad mercantil y universitaria con una activa vida musical muy propicia para asegurar un interesante aprovechamiento de la sala.

La *Altes Gewandhaus* tenía unas dimensiones de 23 metros de largo, por 11,5 de ancho y 7,4 de alto. La sala era plana y revestida con paneles de madera en todo su perímetro simulando pilastras en los laterales. El artista que se encargó de decorarla fue Adam Friedrich Oeser, director de la Academia de Diseño, Pintura y Arquitectura, de la cual Goethe fue alumno. De igual modo que en la *Thomas Kirche* de Leipzig, la disposición del público no era enfrentada al escenario, sino que se dividía en dos grupos enfrentados los unos a los otros, de forma que recibían la

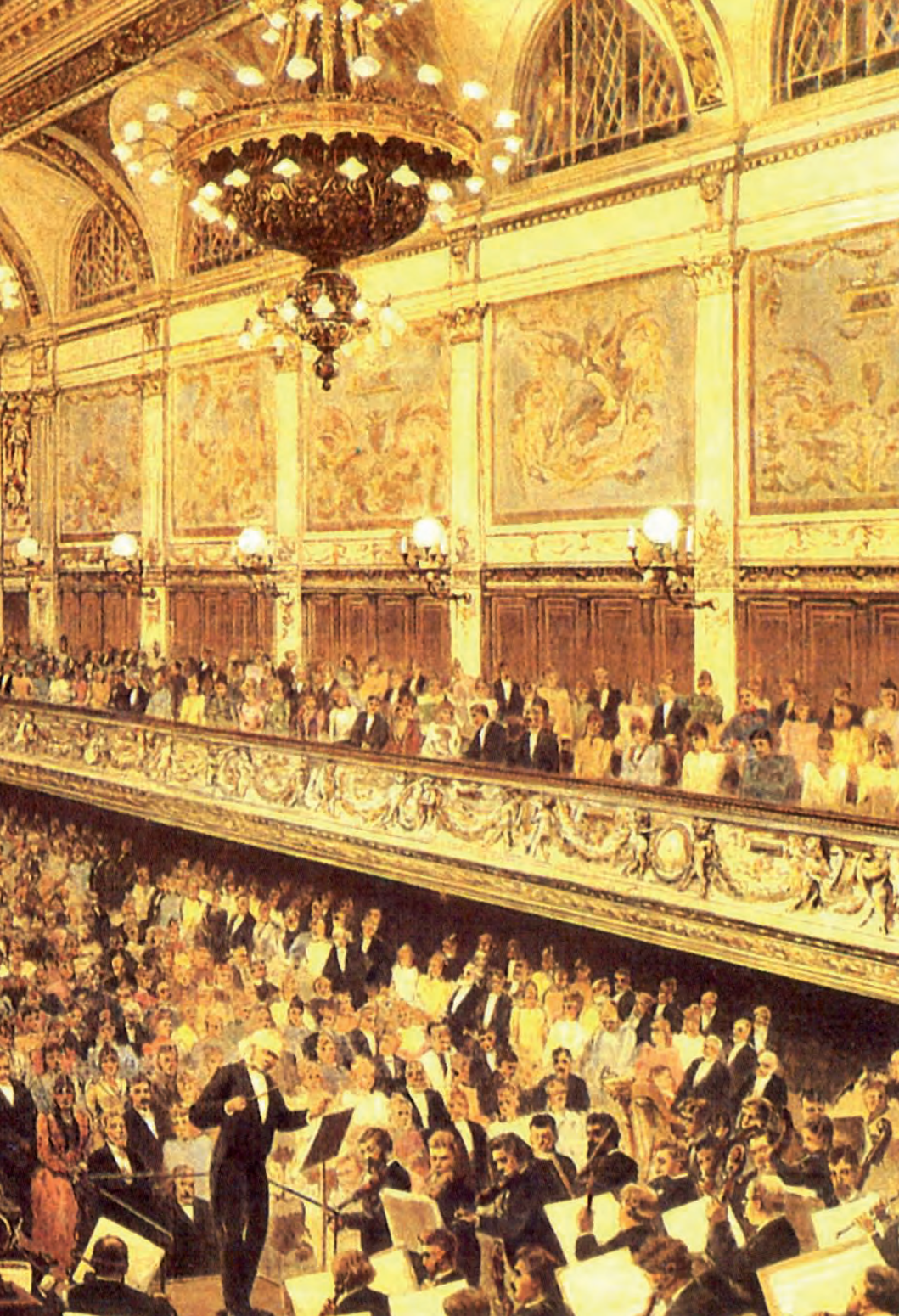
música lateralmente. La orquesta se ubicaba en un palco en un extremo, mientras que en el otro se levantaba otro palco elevado. Alcanzó su máxima fama en la etapa en la que Mendelsohn fue su director entre 1835 y 1847. Ya en esta época se realizaron algunas reformas para ampliar su aforo, de las cuatrocientas plazas del diseño original hasta quinientas setenta, aumentando la tribuna y adaptándola para acoger mayor número de espectadores.

Las pequeñas dimensiones de la sala y los delgados paneles de su revestimiento eran ideales para la interpretación de la música del periodo clásico, con una claridad e intimidad que, unidas a un tiempo de reverberación relativamente corto, permitían escuchar el detalle de las articulaciones del repertorio de Mozart o Beethoven. La sala fue frecuentada por los grandes compositores románticos como Brahms, Grieg, Berlioz, Chaikovski o Wagner, pero la nueva música romántica requería condiciones acústicas diferentes. Además el aforo resultaba ya escaso para la demanda social, que en Leipzig era muy importante, por lo que se decidió convocar un concurso de ideas para un nuevo edificio. Durante el periodo de actividad de la *Altes Gewandhaus* se produjeron algunos cambios importantes en la tecnología de las salas de reunión a los que se adaptó progresivamente también esta sala. Por ejemplo, empezó estando iluminada por velas, pasó luego a estar iluminada con lámparas de gas y se iluminó con lámparas eléctricas en sus últimos años. Cuando se construyó la *Neues Gewandhaus* se hizo un levantamiento de planos de la primera sala y para el nuevo edificio se diseñó, además de la sala sinfónica, una sala de cámara en piedra que era una réplica, con pequeñas variaciones, de la *Altes Gewandhaus*. En 1896, se decidió demoler la sala cuando el nuevo edificio había demostrado su éxito.

El concurso del diseño de la *Neues Gewandhaus* fue ganado por los arquitectos Martin Gropius y Heinrich Schmieden. Su proyecto fue concebido en un estilo clásico académico, en una época en la que todos los arquitectos utilizaban estilos históricos. El proyecto se ubicaba en una zona alejada del centro en la que más tarde, se construyó el conservatorio y otros equipamientos culturales y donde surgió además una zona residencial. El edificio constaba de dos salas situadas en la planta primera: la pequeña, réplica de la *Altes Gewandhaus*, y la sinfónica, que tenía unas



Neues Gewandhaus (Leipzig)



dimensiones de 38 metros de largo por 19 de ancho y por 15 de alto. Poseía una balconada en ménsula que rodeaba toda la sala en uno de cuyos extremos se levantaba el órgano. Tenía un aforo de mil quinientos sesenta asientos y un volumen de 10.600 metros cúbicos, lo que supone una relación interesante de 6,8 metros cúbicos por espectador que en este caso determinaba un tiempo de reverberación, relativamente corto para la música romántica, de 1,55 segundos. La decoración del edificio, como se refleja en las pinturas que se conservan de la sala, consistía en un techo generosamente decorado con motivos ornamentales y frescos. Por encima de la balconada las paredes estaban revestidas de madera y pinturas al óleo sobre lienzo. En la parte superior, se abrían catorce ventanas a ambos lados de la sala y podían verse desde el exterior ya que, como ocurre en la mayoría de los edificios de este tipo, el cuerpo de la sala sobresale coronándolo.

Menos reverberante y más amplia que la *Musikverein*, la *Neues Gewandhaus* tenía una acústica que permitía tanto interpretar el repertorio clásico como el romántico, este último seguramente en forma menos apasionada. La sala hoy en día ha sido remplazada por un edificio nuevo construido en 1981 según el proyecto de los arquitectos Rudolf Skoda, Eberhard Göschel, Volker Sieg y Winfried Sziegoleit. El proyecto que cuenta con dos salas para los repertorios de cámara y sinfónico sigue el modelo *Trapez-Terrassen-Raum*, modelo ideado por el físico Lothar Cremer y ensayado por primera vez en la Filarmónica de Berlín.

La destrucción de la *Neues Gewandhaus* se produjo la noche del 21 de febrero de 1944 durante un bombardeo sobre la ciudad de Leipzig.

## WIGMORE HALL | LONDRES

*“[...] Creo de hecho que el esfuerzo principal es el de evitar honestamente el riesgo de un protagonismo de la arquitectura, con daño a la música, que constituye la experiencia perceptiva fundamental para el público.*

*[...] es una cuestión de respeto en la confrontación de la emoción central, en un evento artístico multipolar. Respeto que no significa, en mi caso, ausencia total de arquitectura (un espacio inexistente, un espacio muerto no es jamás un buen punto de partida)”*

RENZO PIANO

La actividad musical londinense era tal, que ya en el siglo XVIII era frecuente la celebración de conciertos en todo tipo de salas de reunión. Antes de que se construyeran las primeras salas en el continente, en Inglaterra se construyeron varias de ellas como las *Hanover Square Rooms*, conjunto de salas de las que la más grande, fue la principal sala de conciertos en Londres desde 1775 hasta 1875. La mayor parte de las salas construidas en esta ciudad durante el siglo XIX, fueron promovidas por sociedades privadas o por empresarios musicales. Un ejemplo de este tipo de patrocinios fue la *Saints James Hall*, que promovieron los editores musicales Chappel y Cremer, y otro ejemplo más tardío, la *Wigmore Hall*, cuyo nombre original era *Bechstein Hall* en honor a su promotor, el empresario fabricante de pianos Friedrich Wilhem Carl Bechstein. La familia Bechstein no solo construyó esta sala de Londres, sino que durante el siglo XIX construyó otras en varias ciudades europeas como Berlín, París y San Petersburgo.

El arquitecto autor del proyecto fue Thomas Colcutt, que era célebre por sus diseños de mobiliario. La sala diseñada por Colcutt, que se considera ideal para los recitales de música de cámara, es de pequeño tamaño y en varios aspectos se asemeja a la sala grade de las *Hanover Square Rooms*. Ambas tienen un techo ligeramente abovedado y la misma relación entre ancho y alto: 12,5 de anchura por 10 de alto y 23 metros de largo en el caso de la *Wigmore Hall* frente a los 34 metros de longitud que tenía la *Hanover Square*.



Exterior del Wigmore Hall (Londres)





Interior del Wigmore Hall (Londres)

Así como en el continente se generalizó el tipo de *shoe box*, en Inglaterra no se llegó a adoptar un tipo totalmente definido y abundan variadas respuestas formales. Sin embargo, es relativamente frecuente la utilización de techos abovedados, cuyos problemas acústicos pueden llegar a ser muy negativos. Frente a la superficie difusora (existente en las salas europeas gracias a la decoración de sus superficies), salas como la *Wigmore* son de superficie lisa. Deren Sugden, que ha estudiado la acústica de esta sala, observa que el escenario tiene una forma semicircular y está cubierto por una media cúpula, lo que ocasiona una focalización en las primeras filas del público. En general, las curvaturas cóncavas son negativas, pero en este caso y dadas las dimensiones, ayuda a la sensación de ensamble de un pequeño grupo de cámara, según Sugden. La sala vacía tiene un tiempo de reverberación de 1,75 segundos y llena de 1,6 segundos, diferencia habitual, que se explica por la superficie absorbente que aporta el público. Esta diferencia es muy notoria, cuando no se cuenta con butacas diseñadas con una absorción similar a la que producirán los espectadores cuando las ocupen.

La sala es plana, con 466 plazas en el piso principal y tiene una tribuna al fondo con 78 más. En su decoración se combina el mármol rojo, simulando pilastras, sobre un fondo claro y falsos arcos en la bóveda del techo, siguiendo el ritmo de las pilastras. La zona más destacada es la media cúpula sobre el escenario y la cabecera de la sala, en cuyo frente aparecen motivos simbolistas representando una imagen, que a su vez, es el emblema de la sala. Se trata de la *Danza del Fuego del Genio de la Armonía* obra de Gerald Moira.

Si el concierto inaugural de la *Sala Bechstein* en Berlín había tenido a Brahms entre la audiencia, y en el segundo concierto Brahms estaba sobre el escenario junto a Joachim, la *Bechstein Hall* londinense inauguró también con una celebridad de su tiempo. Ferruccio Busoni abrió el programa inaugural de la sala con la Sonata de Beethoven Opus 109 y lo cerró con las Variaciones de Brahms sobre un tema de Paganini.

En 1910 en su setenta y cuatro cumpleaños, Saint Saëns interpretó en la *Bechstein* de Londres los conciertos para piano de Mozart, la mayoría con sus propias cadencias.

Al estallar la primera guerra mundial en 1914, la *Bechstein Hall* tuvo que ser cerrada y la familia Bechstein vio su negocio amenazado. En 1916 se vendieron en subasta 137 pianos y la propia Sala Bechstein. Por fortuna, en 1917, la sala abrió de nuevo sus puertas con el nombre actual de *Wigmore Hall*, nombre de la calle en la que la sala está ubicada. Actualmente mantiene una notable vida musical y ha conmemorado recientemente los cien años de actividad.

## TEATRO COLÓN | BUENOS AIRES

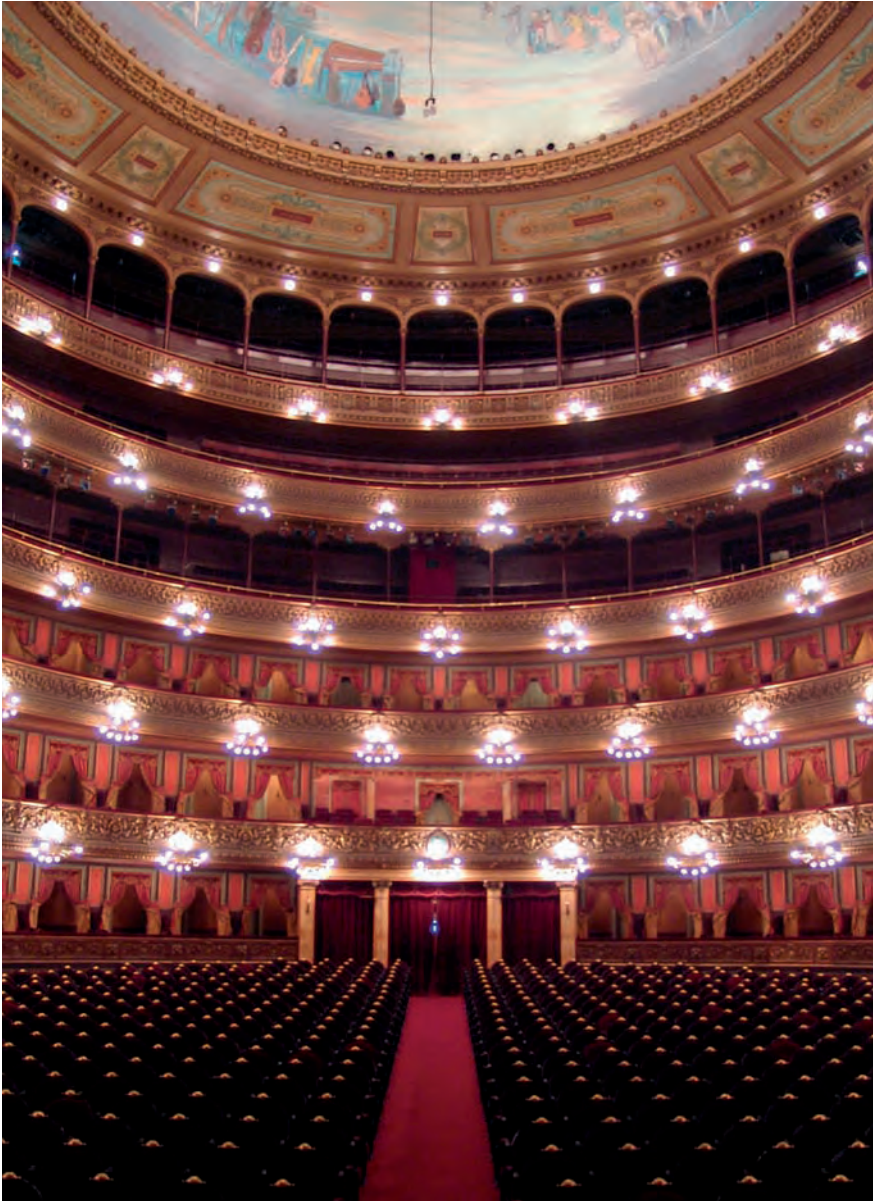
*“...no tiene la obligación de ordenar el mundo, sí de hacerlo visible. La arquitectura pone las cosas al alcance de la experiencia, es una caja de resonancia que permite traducir el rumor caótico del mundo a una música al alcance de nuestra percepción”*

JUAN NAVARRO VALDEWEG

En el siglo XVIII se desarrolló enormemente la arquitectura operística y teatral con la construcción de edificios muy elaborados y de grandes presupuestos. No ocurrió así con la tipología de sala de conciertos, cuyo desarrollo fue mucho más modesto. De los primeros teatros cortesanos de pequeño tamaño se pasó a las primeras elaboraciones de plantas en U y plantas acampanadas, como las que desarrollaron los Galli Bibiena. Esta familia de origen italiano, se especializó durante varias generaciones en la construcción de teatros, labor que desarrolló sobre todo en Viena hasta 1775 aproximadamente. El teatro de ópera se consolidó como tipo edificatorio de enorme complejidad, tanto en el plano técnico como por el nivel social del público al que iba dirigido, lo que hizo que a la complejidad del desarrollo de la sala, le acompañase igual pompa y dispendio en los cada vez más elaborados espacios sociales del edificio.

A lo largo de este periodo, se construyeron los grandes teatros de Italia con planta en herradura. Los últimos grandes teatros a la italiana en Europa son el de la ópera de París, del arquitecto Charles Garnier y la Semperoper de Dresden, finalizados en 1875 y 1878 respectivamente, es decir, un siglo después que la Scala de Milán. En Europa, en estas fechas, Wagner estaba planificando la construcción del Teatro de Bayreuth, que concluye en 1878 y que plantea como reacción a la inadecuación del modelo italiano para llevar a cabo su idea de *gesamtkunstwerk*, la obra de arte total.

En Buenos Aires también se convocó, en 1888, un concurso para la construcción de un teatro a la italiana. El objetivo era inaugurarlos en 1892, año del cuarto centenario del descubrimiento de América, pero no fue posible y se tuvo finalmente que esperar hasta 1908 para su apertura. El concurso convocado quedó desierto,



Patio de butacas del Teatro Colón (Buenos Aires)



Escenario del Teatro Colón (Buenos Aires)

tras lo cual se encargó al arquitecto Francesco Tamburini, la redacción de un proyecto que fuera acorde con la tradición, utilizando el lenguaje de los estilos históricos. En el proyecto de la sala abordó la tarea de construir un teatro del mayor tamaño posible, con un aforo de 2500 espectadores, dentro de lo que la tipología admite. La herradura, algo alargada, con un diámetro menor (anchura entre paredes) de 29 metros, un diámetro mayor de 32 metros y un desarrollo de antepechos, medida en los palcos bajos, de 75 metros, es la más grande del mundo. La altura de la boca de escena es de diecinueve metros y la altura del cielo raso desde la platea es de veintiocho metros. La sala tiene siete niveles de pisos. La decoración interior sigue los códigos establecidos de terciopelos rojos y recubrimientos dorados. El cielo raso está decorado con un fresco del artista Victor Meano,

siguiendo el modelo de los frescos de Chagal en la Ópera de París. En la composición de la fachada se hizo uso de orden jónico en el basamento y corintio en los dos niveles superiores.

Tamburini muere pronto y le sucede su colaborador, el arquitecto Victor Meano, pero éste también fallece, tras lo cual la terminación del edificio pasa a estar bajo la dirección de un tercer arquitecto de origen belga llamado Jules Dormat, quien finaliza los accesos y el espacio de foyer, destacando el Salón Dorado que diseña en estilo *Art Nouveau*.

El uso del edificio siempre ha sido intenso. La sala se ha utilizado tanto para el repertorio lírico como para ballet, y cuenta con dependencias para una escuela de danza clásica y una de ópera, además de talleres propios dentro del teatro. También es sede de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires creada en 1946. Para su adaptación al uso sinfónico, se eleva el foso de orquesta hasta el nivel del escenario por medio de cinco plataformas hidráulicas, lo que facilita una posición de la orquesta por delante del arco de proscenio. Además, se instala una concha acústica que funciona como reflector a la vez que separa el volumen del telar y el de la sala.

En 1967 primero, y más tarde en 1989, fueron necesarias diversas intervenciones en el edificio para crear nuevos espacios de servicios, salas de ensayos y para actualizar los sistemas de climatización de la sala. Pero aún así, el edificio, que cumplió los cien años en el 2008, está actualmente embarcado en el mayor de sus proyectos de restauración y reforma. En él se prevé un aumento de los equipamientos, ocupando el subsuelo de la Plaza Vaticano, de modo que cuando finalice la reforma, el edificio tendrá proporcionalmente mayor superficie bajo tierra que sobre la calle. Se creará una nueva Sala de Ensayos para la Orquesta Filarmónica así como para el Instituto Superior de Arte y para un Centro de Documentación del Teatro. Este edificio seguirá siendo un espacio de usos múltiples con las limitaciones que implica, como hemos podido ver en estos ejemplos de salas de conciertos.

Los magníficos edificios *románticos* que sirven de marco a este programa de conciertos, han sido amados, cuidados y, cada uno a su tiempo, todos ellos han sido

objeto de alguna restauración o ampliación importante que permitirá seguir disfrutándolos. Al mismo tiempo otra arquitectura ha nacido y crecido y vemos cómo sus edificios cumplen ahora más de medio siglo. Ahora que ha llegado el momento de cuidar de ellos, no olvidemos lo que pensaban sus autores, Eero Saarinen, Jørn Utzon, Louis Kahn, y otros maestros que trabajaron en esos años que constituyen la época *heroica* de la arquitectura.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Sucesivamente: Basílica de Massenzio, Parco dei Daini en Villa Borghese, Piazza del Campodoglio, Villa Giulia y Termas de Caracalla







# MÚSICA Y ARQUITECTURA

PROGRAMAS

# ACADEMIA SANTA CECILIA DE ROMA

## MUSICA ANTIQUA ROMA

RICCARDO MINASI, *violín*

VALERIO LOSITO, *violín*

LUDOVICO MINASI, *violoncello*

GIULIA NUTI, *clavicembalo*

*Música Instrumental de la Congregación de Santa Cecilia en Roma (s. XVII)*

I

LELIO COLISTA (1629-1680)

*Sonata a tre en Re menor*

Largo | Allegro | Adagio | Allegro

CARLO MANNELLI (1640-1697)

*Trisonata en La menor*

Largo | Allegro | Affetti | Largo | Allegro

HIPÓLITO BOCALETTI (¿ - 1692)

*Sonata a tre*

ALESSANDRO STRADELLA (1644-1682)

*Trisonata*

Adagio | Allegro | Adagio | Allegro

CARLO AMBROGIO LONATI (1645-1710)

*Ciaccona a violino solo e basso*

II

CARLO AMBROGIO LONATI (1645-1710)

*Trisonata en Re mayor*

Adagio | Canzona | Largo | Allegro

MATEO SIMONELLI (1618-1696)

*Sonata a tre*

FRANCESCO GASPARINI (1661-1727)

*Sonata a tre*

Largo | Allegro | Adagio | Allegro

CARLO MANNELLI (1640-1697)

*Trisonata*

Adagio | Allegro | Allegro | Adagio | Allegro

# SALA PLEYEL DE PARÍS

**JAVIER PERIANES**, *piano*

1832 | *Encuentro de Liszt y Chopin*

I

FRANZ LISZT (1811-1886)

*Consolaciones* (selección)

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

*Berceuse Op. 57*

*Balada nº 4 en Fa menor, Op. 52*

II

*Sonata nº 3 en Si menor, Op. 58*

Allegro maestoso

Molto vivace

Largo

Presto, non tanto



MÚSICA Y  
ARQUITECTURA

LUNES, 25 DE ENERO DE 2010. 20 HORAS

# CARNEGIE HALL DE NUEVA YORK

## LAFAYETTE STRING QUARTET

ANN ELLIOTT-GOLDSCHMID, *violín*

SHARON STANIS, *violín*

JOANNA HOOD, *viola*

PAMELA HIGHBAUGH ALONI, *violoncello*

1897 | *Chaikovski inaugura el Carnegie Hall*

I

SAMUEL BARBER (1910-1981)

*Cuarteto Op. 11*

Molto Allegro e appassionato

Adagio

Allegro-Allegro

ELLIOTT CARTER (1908)

*Cuarteto n° 2*

Allegro fantastico

Presto scherzando

Andante expresivo

Allegro

II

PIOTR ILICH CHAIKOVSKI (1840-1893)

*Cuarteto n.3 en Mi bemol menor, Op. 30*

Andante sostenuto-Allegro moderato

Allegro vivo e scherzando

Andante fúnebre e doloroso con moto

Finale. Allegro non troppo e risoluto

# PALAU DE LA MÚSICA CATALANA DE BARCELONA

**DANIEL DEL PINO**, *piano*

1911 | *Granados estrena Goyescas en el Palau*

ENRIQUE GRANADOS (1867-1916)

*Goyescas (Los majos enamorados)*

Requiebros

Coloquio en la Reja

Fandango del Candil

Quejas, o la Maja y el Ruiseñor

El Amor y la Muerte. Balada

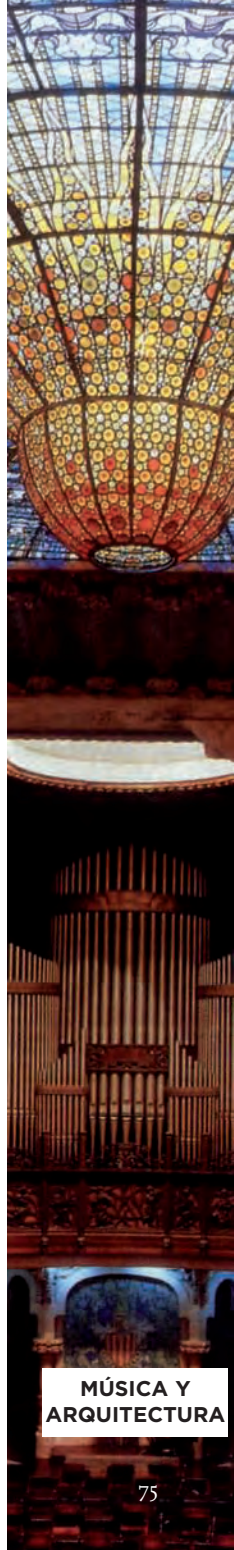
Epílogo. Serenata del Espectro

ISAAC ALBÉNIZ-ENRIQUE GRANADOS

*Azulejos*

ENRIQUE GRANADOS

*El Pelele*



MÚSICA Y  
ARQUITECTURA

LUNES, 22 DE FEBRERO DE 2010. 20 HORAS



## SALA CHAIKOVSKI DEL CONSERVATORIO DE MOSCÚ

**VLADIMIR KOSSJANENKO**, *viola*

**VESNA PODRUG**, *piano*

*Compositores rusos: Obras maestras para viola y piano*

I

MIKHAIL GLINKA (1804-1857)

*Sonata en Do menor*

Allegro moderato

Larghetto ma non troppo

ANTON RUBINSTEIN (1829-1894)

*Sonata en Fa menor, Op. 49*

Moderato

Andante

Moderato con moto

Allegro assai

II

DIMITRI SHOSTAKOVICH (1906-1975)

*Sonata Op. 147*

Moderato

Allegretto



MÚSICA Y  
ARQUITECTURA

# MUSIKVEREIN DE VIENA

## HENSCHEL QUARTET

CHRISTOPH HENSCHEL, *violín*

MARKUS HENSCHEL, *violín*

MONIKA HENSCHEL-SCHWIND, *viola*

MATHIAS BEYER-KARLSHØJ, *violoncello*

JONATHAN BROWN, *viola*

ERICA WISE, *violoncello*

1850-1867 | *Grandes estrenos vieneses*

### I

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

*Quinteto de cuerdas en Do mayor, Op. 163, D. 956*

Allegro ma non troppo

Adagio

Scherzo: Presto

Allegretto

### II

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

*Sexteto de cuerdas n° 2 en Sol mayor, Op. 36*

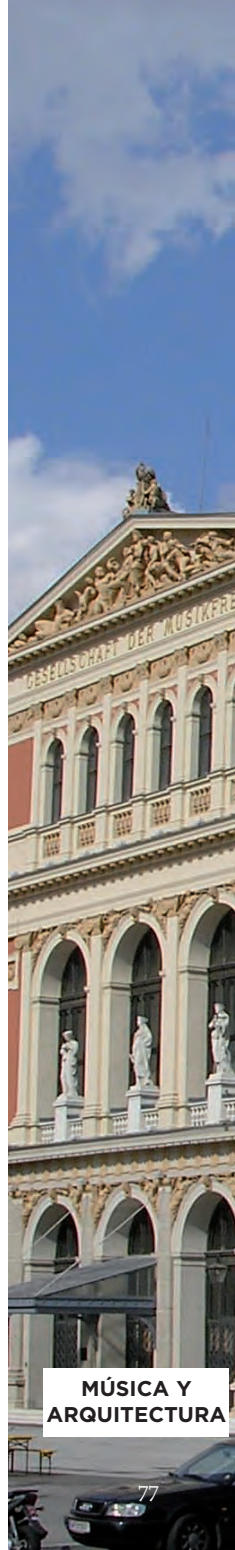
Allegro non troppo

Scherzo: Allegro non troppo

Poco Adagio

Poco Allegro

LUNES, 29 DE MARZO DE 2010. 20 HORAS



MÚSICA Y  
ARQUITECTURA

# TEATRO REAL DE MADRID

**MIGUEL TRÁPAGA**, guitarra

1966-1988 | *El Teatro Real, sala de conciertos*

I

FERNANDO SOR (1778-1839)

*Variaciones sobre "Malboroug", Op. 28*

HANS WERNER HENZE (1926)

*Tres tientos*

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

*Sonata BWV 1001*

Adagio

Fuga

Siciliana

Presto

II

SYLVIVS LEOPOLD WEISS (1687-1750)

*Tombeau sur la mort de M. Comte de Logy*

ALEXANDER TANSMAN (1897-1986)

*Cavatina*

Preludio

Sarabande

Scherzino

Barcarole

Danza Pomposa

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

*Tres estudios nº 1, 11, 12*

REGINO SÁINZ DE LA MAZA (1896-1981)

*Rondeña*

**MÚSICA Y  
ARQUITECTURA**



# GEWANDHAUS DE LEIPZIG

## LEIPZIG QUARTET

STEFAN ARZBERGER, *violín*

TILMAN BÜNING, *violín*

IVO BAUER, *viola*

MATTHIAS MOOSDORF, *violoncello*

OLGA GOLLEJ, *piano*

*Mendelssohn-Schumann: dos maestros de Leipzig*

### I

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847)

*Cuarteto en Mi bemol mayor, Op. 44 n.º 3*

Allegro vivace

Scherzo: Assai leggero vivace

Adagio non troppo

Molto Allegro con fuoco

### II

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

*Quinteto con piano en Mi bemol mayor, Op. 44*

Allegro brillante

In modo d'una marcia. Un poco largamente

Scherzo: Molto vivace

Finale: Allegro ma non troppo





## WIGMORE HALL DE LONDRES

**MINTCHO MINTCHEV**, *violín*  
**MARIA KAPITANOVA**, *piano*

1901 | *Isaye y Busoni inauguran el Wigmore Hall*

I

TOMMASO ANTONIO VITALI (1665-1735)  
*Caccona*

FERRUCIO BUSONI (1866-1924)  
*Sonata nº 2 en Mi menor*

Lento  
Andante, piuttosto grave  
Andante con moto  
Alla marcia, vivace  
Andante

EUGENE YSAYE (1858-1931)  
*Dos mazurkas*

II

CESAR FRANCK (1822-1890)  
*Sonata en La mayor*

Allegretto ben moderato  
Allegro  
Recitativo fantasia. Ben moderato  
Allegro poco mosso



**MÚSICA Y  
ARQUITECTURA**

# TEATRO COLÓN DE BUENOS AIRES

**SONIA DE MUNCK**, *soprano*

**AURELIO VIRIBAY**, *piano*

*Arias de ópera y canciones argentinas*

## I

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

*Das Veilchen*, KV 476 (Goethe)

*Dans un bois solitaire*, KV 308 (de la Motte)

*Ach, ich fühl's* (Aria de Pamina de La flauta mágica)

VINCENZO BELLINI (1801-1835)

*Malinconia, Ninfa gentile* (Pindemonte)

*Per pietà, bell'idol mio* (Metastasio)

*Ah, non credea mirarti* (Aria de Amina de La Sonámbula)

GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

*Lo spazzacamino* (Maggioni)

*Stornello* (Anónimo)

*Caro nome* (Aria de Gilda de Rigoletto)

GIACOMO PUCCINI (1858-1924)

*E l'ucellino* (Fucini)

*Sole e amore* (Puccini)

*Quando men vo* (Aria de Musetta de La Bohème)

## II

CARLOS GUASTAVINO (1912-1997)

*Milonga de dos hermanos* (Borges)

*La rosa y el sauce* (Silva)

*El Sampedrino* (popular)

*Pampamapa* (popular)

ALBERTO GINASTERA (1916-1983)

*Canción a la luna lunaca* (Silva Valdés)

*Canción al árbol del olvido* (Silva Valdés)

*Cinco canciones populares argentinas*

Chacarera | Triste | Zamba | Arzoró | Gato

LUNES, 24 DE MAYO DE 2010. 20 HORAS



A.  
B.  
C.  
D.  
E.

## TEXTOS

WOLFGANG AMADEUS MOZART

### Das Veilchen (Goethe)

Ein Veilchen auf der Wiese stand,  
gebückt in sich und unbekannt;  
es war ein herzigs Veilchen.  
Da kam eine junge Schäferin  
mit leichtem Schritt und muntrem Sinn  
Daher, daher, die Wiese her, und sang.  
Ach! denkt das Veilchen, wär ich nur  
die schönste Blume der Natur,  
ach, nur ein kleines Weilchen,  
bis mich das Liebchen abgepflückt  
und an dem Busen matt gedrückt!  
Ach nur, ach nur  
ein Viertelstündchen lang!  
Ach! aber ach! das Mädchen kam  
und nicht in Acht das Veilchen nahm,  
ertrat das arme Veilchen.  
Es sank und starb und freut' sich noch:  
Und sterb ich denn, so sterb' ich doch  
durch sie, durch sie,  
zu ihren Füßen doch.  
Das arme Veilchen!  
Es war ein herzigs Veilchen.

### *La violeta*

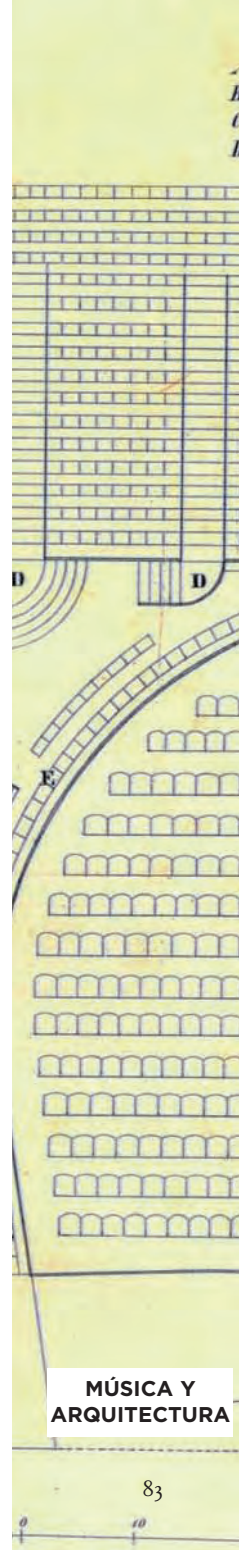
*Una pequeña violeta vivía sobre la pradera  
Vuelta sobre sí y por todos ignorada.  
Era una violeta adorable.  
En esto llegó una joven pastorcilla,  
con paso ligero y espíritu alegre,  
por aquí y allá,  
Recorrió el prado y cantó.  
¡Ay! –pensaba la violeta– si yo fuera  
la más bella flor de la naturaleza  
y ¡ay! no una pequeña violeta,*

*la amada vendría a mí, me arrancaría  
y me presionaría contra su pecho,  
jaunque fuera solamente  
durante un cuartito de hora!  
Pero ¡ay! la muchacha llegó  
y como no reparó en ella,  
pisó a la pobre y pequeña violeta.  
Se hundió en la tierra y pereció;  
no obstante se alegró de nuevo:  
¡Muero pues, mas lo hago por ella,  
por ella y bajo sus pies!  
¡La pobre violeta!  
Era una violeta adorable.*

**Dans un bois solitaire, KV 308 (La Motte)**

Dans un bois solitaire et sombre  
Je me promenais l'autr' jour,  
Un enfant y dormait à l'ombre,  
C'était le redoutable Amour.  
J'approche, sa beauté me flatte,  
Mais je devais m'en défier;  
Il avait les traits d'une ingrante,  
Que j'avais juré d'oublier.  
Il avait la bouche vermeille,  
Le teint aussi frais que le sien,  
Un soupir m'échappe, il s'éveille;  
L'Amour se réveille de rien.  
Aussitôt déployant ses ailes et saisissant  
Son arc vengeur,  
L'une de ses flèches, cruelles en partant,  
Il me blesse au coeur.  
Va! va, dit-il, aux pieds de Sylvie,  
De nouveau languir et brûler!  
Tu l'aimeras toute la vie,  
Pour avoir osé m'éveiller.

*En un bosque solitario  
En un bosque solitario y oscuro  
yo paseaba el otro día,  
un niño dormía allí, a la sombra,*



A.  
B.  
C.  
D.  
E.

era el irreductible Cupido.  
Me acerco, su belleza me animaba,  
pero debía desconfiar;  
tenía las facciones de una ingrata,  
a la que había jurado olvidar.  
Tenía la boca roja,  
la tez tan fresca como la de ella  
un suspiro se me escapa, él se despierta;  
el Amor se despierta de la nada.  
Tan pronto como despliega sus alas  
y coge su arco vengador,  
una de sus flechas crueles  
parte y me hiere el corazón.  
¡Ve! me dice, ¡a los pies de Silvia  
a languidecer de nuevo y lamentarte!  
La amarás toda la vida  
por haber osado despertarme.

**Ach, ich fühl's** (Aria de Pamina de La flauta mágica)

Ach, ich fühl's,  
es ist verschwunden,  
ewig hin der Liebe Glück!  
Nimmer kommt ihr Wonnestunden  
meinem Herzen mehr zurück!  
Sieh', Tamino, diese Tränen,  
fließen, Trauter, dir allein!  
Fühlst du nicht der Liebe Sehnen,  
so wird Ruh' im Tode sein!

¡Ay, tengo el presentimiento  
de que la dicha del amor  
ha desaparecido para siempre!  
¡Nunca volveréis a mi corazón,  
horas de delicia!  
Mira... Tamino, querido,  
estas lágrimas corren sólo por ti.  
¡Si no sientes los anhelos del amor,  
mi descanso estará en la muerte!

VINCENZO BELLINI

**Malinconia, Ninfa gentile** (Pindemonte)

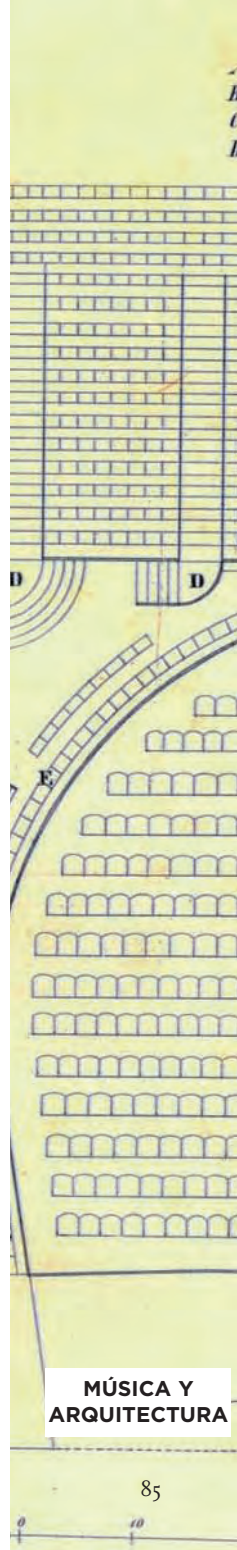
Malinconia, Ninfa gentile,  
la vita mia consacro a te;  
i tuoi piaceri chi tiene a vile,  
ai piacer veri nato non è.  
Fonti e colline chiesi agli Dei;  
m'udiro alfine, pago io vivrò,  
né mai quel fonte co' desir miei,  
né mai quel monte trapasserò.

*Melancolía, gentil ninfa,  
A ti consagro mi vida;  
Aquel que desdeña tus placeres  
No ha nacido para el verdadero placer.  
Pedí a los dioses fuentes y colinas,  
Finalmente me escucharon y viviré feliz.  
Y mis deseos jamás traspasaron  
esas fuentes ni esas colinas.*

**Per pietà, bell'idol mio** (Metastasio)

Per pietà, bell'idol mio,  
non mi dir ch'io sono ingrato;  
infelice e sventurato  
abbastanza il Ciel mi fa.  
Se fedele a te son io,  
se mi struggo ai tuoi bei lumi,  
sallo amor, lo sanno i Numi  
il mio core, il tuo lo sa.

*Ten piedad, bella adorada,  
No me digas que soy ingrato;  
El cielo ya me ha hecho  
suficientemente infeliz y desventurado.  
Si permanezco fiel a ti,  
Si tus bellos ojos me desgarran,  
Es algo que sabe Amor y que saben los dioses,  
Como lo saben mi corazón y el tuyo.*



MÚSICA Y  
ARQUITECTURA

A.  
B.  
C.  
D.

**Ah, non credea mirarti** (Aria de Amina de La Sonámbula)

Ah! non credea mirarti  
Sì presto estinto, o fiore;  
Passasti al par d'amore,  
Che un giorno sol durò.  
Che un giorno sol, ah sol durò.  
Potria novel vigore  
Il pianto mio recarti...  
Ma ravvivar l'amore  
Il pianto mio, ah no, no non può.  
Ah non credea, ...  
Passasti al par d'amor, ecc.

*¡Ah! No creí que tan pronto  
secas os vería, oh flores:  
os marchitasteis como el amor,  
que un solo día duró.  
que un solo día, ¡ah! Uno sólo duró.  
Podría nueva vida  
concedernos mi llanto,  
mas reavivar el amor  
mi llanto ¡ah! no puede, no.  
¡Ah! No creía...  
Os marchitasteis como el amor, etc.*

**GIUSEPPE VERDI**

**Lo spazzacamino** (Maggioni)

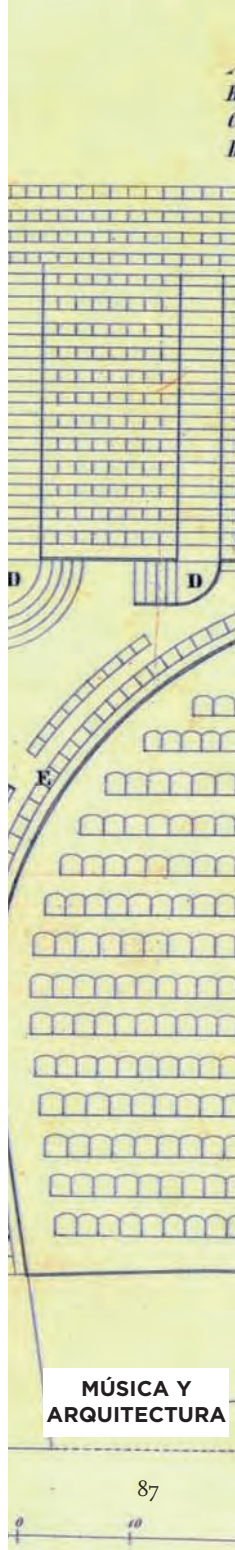
Lo spazzacamin! Son d'aspetto brutto e nero,  
Tingo ognun che mi vien presso;  
Sono d'abiti mal messo,  
Sempre scalzo intorno io vo.  
Ah! di me chi sia più lieto  
Sulla terra dir non so.  
Spazzacamin! Signori, signore, lo spazzacamin  
Vi salva dal fuoco per pochi quattrin.  
Ah! Signori, signore, lo spazzacamin!  
Io mi levo innanzi al sole



E di tutta la cittade  
Col mio grido empio le strade  
E nemico alcun non ho.  
Ah, di me chi sia più lieto  
Sulla terra dir non so.  
Spazzacamin! Signori, signore, lo spazzacamin  
Vi salva dal fuoco per pochi quattrin.  
Ah! Signori, signore, lo spazzacamin!  
Talor m'alzo sovra i tetti,  
Talor vado per le sale;  
Col mio nome i fanciulletti  
Timorosi e quieti io fo.  
Ah, di me chi sia più lieto  
Sulla terra dir non so.  
Spazzacamin! Signori, signore, lo spazzacamin  
Vi salva dal fuoco per pochi quattrin.  
Ah! Signori, signore, lo spazzacamin!

*El deshollinador*

*¡El deshollinador! Tengo un aspecto feo y negro,  
mancho a todo el que se me acerca;  
mal vestido, por todas partes  
siempre descalzo voy  
¡Ah! No sabría decir sobre la tierra  
quién es más feliz que yo.  
¡Deshollinador! Señores, señoras, el deshollinador  
os libra del fuego por poco dinero.  
¡Ah! ¡Señores, señoras, el deshollinador!  
Yo me levanto antes que el sol  
y que toda la ciudad.  
Con mi grito lleno las calles  
y no tengo ningún enemigo.  
¡Ah! No sabría decir sobre la tierra  
quién es más feliz que yo.  
¡Deshollinador! Señores, señoras, el deshollinador  
os libra del fuego por poco dinero.  
¡Ah! ¡Señores, señoras, el deshollinador!  
A veces me subo a los tejados,  
a veces voy a los salones;  
ante mi nombre los chiquillos*



A.  
B.  
C.  
D.  
E.

temerosos y quietos se quedan.

¡Ah! No sabría decir sobre la tierra  
quién es más feliz que yo.

¡Deshollinador! Señores, señoras, el deshollinador  
os libra del fuego por poco dinero.

¡Ah! ¡Señores, señoras, el deshollinador!

### Stornello (Anónimo)

Tu dici che non m'ami... anch'io non t'amo...

Dici non vi vuoi ben, non te ne voglio.

Dici ch'a un altro pesce hai teso l'amo.

Anch'io in altro giardin la rosa coglio.

Anco di questo vo'che ci accordiamo:

Tu fai quel che ti pare, io quel che voglio.

Son libero di me, padrone è ognuno.

Servo di tutti e non servo a nessuno.

Costanza nell'amor è una follia;

Volubile io sono e me ne vanto.

Non tremo più scontrandoti per via,

Né, quando sei lontan mi struggo in pianto.

Come usignuol che uscì di prigionia

Tutta la notte e il dì folleggio e canto.

### Stornello (Anónimo)

Tú dices que no me amas...tampoco yo te amo.

Dices que no me quieres, tampoco yo te quiero.

Dices que a otro pez has tendido el anzuelo.

También yo en otro jardín cojo la rosa.

Incluso sobre esto quiero que pactemos:

Tú haz lo que te plazca, yo, lo que quiera.

Soy libre, de mí todos son dueños.

Sierva de todos y no sirvo a nadie.

La constancia en el amor es una locura.

Soy voluble y de ello no me enorgullezco.

No tiemblo al encontrarte por la calle.

Ni cuando estás lejos me acongoja el llanto.

Como un rui señor libre de su cautiverio.

Toda la noche y el día me divierto y canto.

Soy libre, se mí todos son dueños.

Sierva de todos y no sirvo a nadie.

**Caro nome** (Aria de Gilda de Rigoletto)

Gualtier Maldè nome di lui s'è amato,  
Ti scolpisci nel core innamorato!  
Caro nome che il mio cor  
Festi primo palpar,  
Le delizie dell'amor  
Mi dei sempre rammentar!  
Col pensiero il mio desir  
A te sempre volerà,  
E fin l'ultimo sospir,  
Caro nome, tuo sarà.

*Nombre querido*

*Gualtier Maldè...*

*¡Nombre mi amado quédate gravado  
en mi corazón enamorado!*

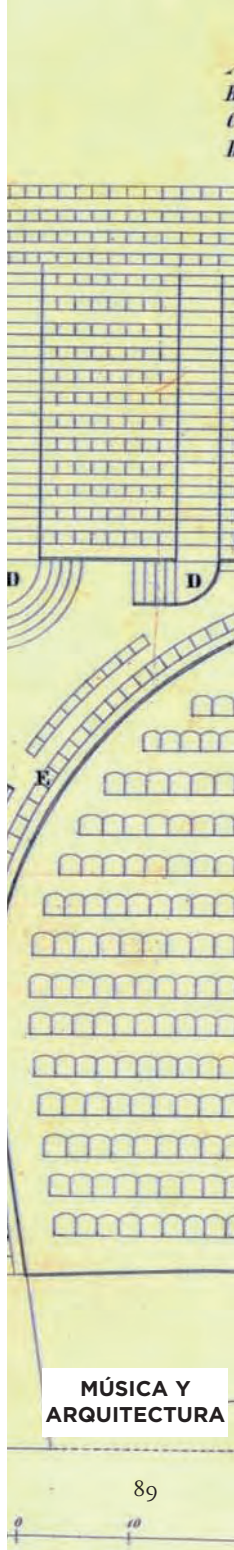
*¡Nombre querido que por primera vez  
ha hecho palpar mi corazón,  
y que me recordará siempre  
las delicias del amor!*

*Mi deseo volará siempre hacia ti,  
y mi último suspiro,  
nombre querido, será para ti.*

**GIACOMO PUCCINI**

**E l' ucellino** (Fucini)

E l'uccellino canta sulla fronda:  
Dormi tranquillo, boccuccia d'amore:  
Piegalà giù quella testina bionda,  
Della tua mamma posala sul cuore.  
E l'uccellino canta su quel ramo:  
Tante cosine belle imparerai,  
Ma se vorrai conoscer quant'io t'amo,  
Nessuno al mondo potrà dirlo mai!  
E l'uccellino canta al ciel sereno:  
Dormi, tesoro mio, qui sul mio seno.



A.  
B.  
C.  
D.

*El pajarillo  
Y el pajarillo canta sobre la fronda:  
Duerme tranquilo, boquita de amor.  
Dobla esta cabecita rubia,  
de tu mamá pósala sobre el corazón.  
Y el pajarillo canta en aquella rama:  
Muchas cositas bonitas vas a aprender.  
Pero si quieres saber cuánto te quiero,  
¡nadie en el mundo podrá nunca decírtelo!  
Y el pajarillo canta bajo el cielo sereno:  
Duerme mi tesoro sobre mi pecho.*

### **Sole e amore (Puccini)**

*Il sole allegramente  
Batte ai tuoi vetri.  
Amor, pian pian  
batte al tuo cuore,  
E l'uno e l'altro chiama.  
Il sole dice:  
"O dormente,  
Mostrati che sei bella!"  
Dice l'amor:  
"Sorella,  
Col tuo primo pensier  
pensa a chi t'ama!  
Pensa al  
Paganini, G. Puccini"*

*Sol y amor  
El sol golpea alegremente  
en tus cristales.  
El amor, poco a poco,  
golpea en tu corazón,  
y uno y otro llaman.  
El sol dice:  
"Oh durmiente,  
¡muestra toda tu belleza!"  
Dice el amor:  
"¡Hermana,  
con tu primer pensamiento*

*piensa en aquel que te ama!*

*Piensa en*

*Paganini, G. Puccini”.*

**Quando men vo** (Aria de Musetta de La Bohème)

Quando men vo soletta

per la via, la gente sosta e mira

e la bellezza

mia tutta

ricerca in me da capo a pie’

ed assaporo allor la bramosia

sottil, che da gli occhi traspira

e dai palesi vezzi intender sa

alle occulte beltà.

Così l’effluvio del desio

tutta m’aggira,

felice mi fa! felice mi fa!

E tu che sai, che memori e ti struggi

da me tanto rifuggi?

So ben: le angoscie tue

non le vuoi dir,

ma ti senti morir!

*Cuando voy solita por la calle,*

*la gente se para y mira,*

*y mi belleza*

*todos admiran,*

*de la cabeza a los pies.*

*Y saboreo, entonces, ese anhelo*

*sutil que en sus ojos brillan*

*y la suave evidencia de mostrar*

*la oculta belleza.*

*Así, el estufo del deseo,*

*toda me envuelve,*

*y me siento feliz, ¡liviana y feliz!*

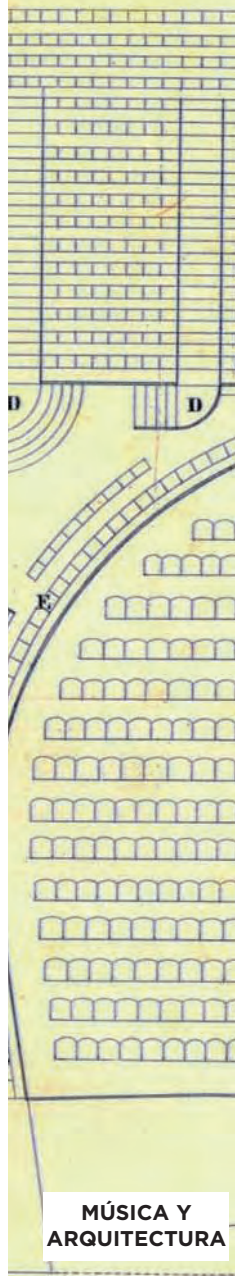
*Y tú, que conoces, que recuerdas*

*y te abrasas, ¿tanto huyes de mi?*

*Bien lo sé: tu angustia*

*no voy a desvelar,*

*¡pero te sientes morir!*



**MÚSICA Y  
ARQUITECTURA**

A.  
B.  
C.  
D.  
E.

CARLOS GUASTAVINO

**Milonga de dos hermanos** (Borges)

Traiga cuentos la guitarra  
de cuando el fierro brillaba,  
cuentos de truco y de taba,  
de cuadreras y de copas,  
cuentos de la Costa Brava  
y el Camino de las Tropas.  
Venga una historia de ayer  
que apreciarán los más lerdos;  
el destino no hace acuerdos  
y nadie se lo reproche  
ya estoy viendo que esta noche  
vienen del Sur los recuerdos.  
Velay, señores, la historia  
de los hermanos Iberra,  
hombres de amor y de guerra  
y en el peligro primeros,  
la flor de los cuchilleros  
y ahora los tapa la tierra.  
Suelen al hombre perder  
la soberbia o la codicia:  
también el coraje envicia  
a quien le da noche y día  
el que era menor debía  
más muertes a la justicia.  
Cuando Juan Iberra vio  
que el menor lo aventajaba,  
la paciencia se le acaba  
y le armó no sé qué lazo  
le dio muerte de un balazo,  
allá por la Costa Brava.  
Sin demora y sin apuro  
lo fue tendiendo en la vía  
para que el tren lo pisara.  
El tren lo dejó sin cara,  
que es lo que el mayor quería.  
Así de manera fiel

MÚSICA Y  
ARQUITECTURA

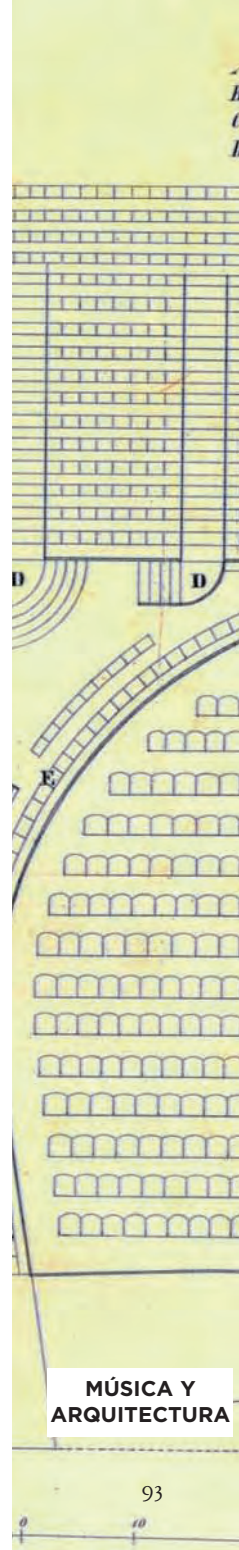
conté la historia hasta el fin;  
es la historia de Caín  
que sigue matando a Abel.

### **La rosa y el sauce (Silva)**

La rosa se iba abriendo  
abrazada al sauce,  
el árbol apasionado,  
la amaba tanto!  
Pero una niña, una niña coqueta  
se la ha robado,  
y el sauce desconsolado  
la está llorando.  
¡Ah!

### **El Sampedrino (popular)**

Soy nacido en San Pedro,  
pa' que lo sepa.  
Unos vientos me traen  
y otros me llevan.  
Es triste, amigo,  
trajinarse en la huella sin un cariño.  
tal vez algún cariño  
en que ir pensando  
por esos campos solos  
al ir arreando.  
trebolares fresquitos,  
gramilla tierna,  
margaritas silvesteres  
que fueron de ella.  
No digan, flores,  
que ha pasado un resero  
llorando amores...  
San Pedro de mi vida,  
quisiera verte  
antes de que me piale  
por ahí la muerte.  
Pero, aparcerero,  
si ella no está en el pago



A.  
B.  
C.  
D.

y a nadie tengo...

A nadie tengo, amigo,  
como decía.

Ni me espera la prenda  
que yo quería.

### **Pampamapa (popular)**

Yo no soy de estos pagos pero es lo mismo,

He robado la magia de los caminos.

Esta cruz que me mata me da la vida,

Una copla me sangra que canta herida,

No me pidas que deje mis pensamientos,  
no encontrarás la forma de atar al viento.

Si mi nombre te duele échalo al agua,  
no quiero que tu boca se ponga amarga.

A la huella, mi tierra, tan trasnochada.

Yo te daré mis sueños, dame tu calma.

Como un pájaro antiguo conozco el rastro,  
sé cuando el trigo es verde, cuando hay que amarlo.

Por eso es que, mi vida, no te confundas,  
el agua que yo busco es más profunda.

Para que fueras cierta te alcé un canto,  
ahora te dejo sola, me voy llorando.

ALBERTO GINASTERA

### **Canción a la luna lunaca (Silva Valdés)**

Al corral del horizonte  
va entrando la novecita,  
está tan aquerenciada  
porque entra todos los días.

Así estoy aquerenciado  
en el corral de tus brazos;  
y en el fuego de tus ojos  
estoy como encandilado.

Noche de luna lunaca  
noche de cielo estrellado;  
Las horas tienen perfume



y son los besos más largos.  
Ha aparecido la luna  
sobre el gran claro cielo  
abarcando todo el campo  
como un perfume a un pañuelo.  
Así apareció una moza  
en el tropel de mis días,  
ella para mí es la luna  
que abarca toda mi vida.

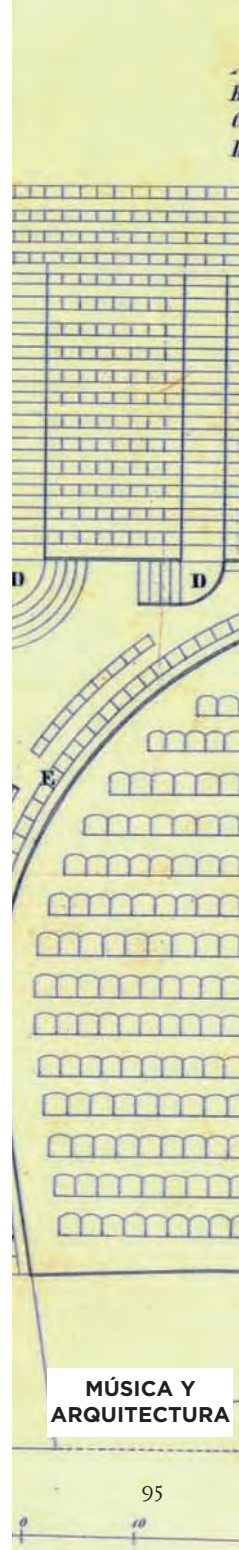
### **Canción al árbol del olvido** (Silva Valdés)

En mis pagos hay un árbol  
Que del olvido se llama,  
Al que van a despenarse,  
Vidalitay, Vidalitay,  
Los moribundos del alma.  
Para no pensar en vos  
Bajo el arbol del olvido  
Me acosté una nocecita,  
Vidalitay, Vidalitay,  
Y me quedé bien dormido.  
Al despertar de aquel sueño  
Pensaba en vos otra vez,  
Pues me olvidé de olvidarte,  
Vidalitay, Vidalitay,  
Encuantito me acosté.

### **Cinco canciones populares argentinas**

#### **Chacarera**

A mí me gustan las ñatas  
Y una ñata me ha tocado  
Ñato será el casamiento  
Y más ñato el resultado.  
Cuando canto chacareras  
Me dan ganas de llorar  
Porque se me representa  
Catamarca y Tuoumán.



A.  
B.  
C.  
D.

### Triste

Ah!

Debajo de un limón verde

Donde el agua no corría

Entregué mi corazón

A quien no lo merecía.

Ah!

Triste es el día sin sol

Triste es la noche sin luna

Pero más triste es querer

Sin esperanza ninguna.

Ah!

### Zamba

Hasta las piedras del cerro

Y las arenas del mar

Me dicen que no te quiera

Y no te puedo olvidar.

Si el corazón me has robado

El tuyo me lo has de dar

El que lleva cosa ajena

Con lo suyo ha de pagar

Ay!

### Arroró

Arroró mi nene,

Arroró mi sol,

Arroró pedazo

De mi corazón.

Este nene lindo

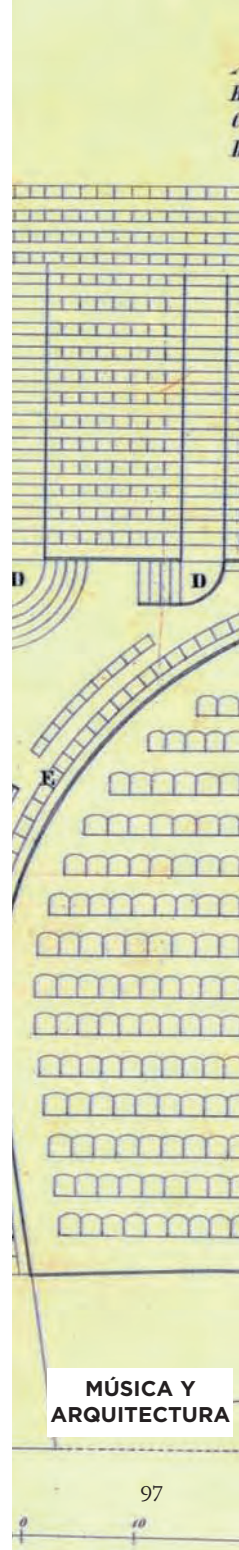
Se quiere dormir

Y el pícaro sueño

No quiere venir.

## Gato

El gato de mi casa  
Es muy gauchito  
Pero cuando lo bailan  
Zapateadito.  
Guitarrita de pino  
Cuerdas de alambre.  
Tanto quiero a las chicas,  
Digo, como a las grandes.  
Esa moza que baila  
Mucho la quiero  
Pero no para hermana  
Que hermana tengo.  
Que hermana tengo  
Sí, ponte al frente  
Aunque no sea tu dueño,  
Digo, me gusta verte.





The image shows a complex stained glass ceiling. At the top, there are four panels, each depicting a woman's face with a crown, set against a background of floral and geometric patterns. Below these, a large circular chandelier-like structure is formed by a dense grid of small, circular glass pieces in shades of orange, yellow, and brown. The rest of the ceiling is composed of various geometric and floral patterns in blue, green, and gold. The overall style is reminiscent of early 20th-century decorative arts.

# MÚSICA Y ARQUITECTURA

CURRICULA



## MUSICA ANTIQUA ROMA

Musica Antiqua Roma nació en 2007 por iniciativa del violinista Riccardo Minasi aportando su experiencia como solista, músico de cámara y de orquesta así como músicos de última generación ampliamente activos en el ámbito musical y discográfico de la escena internacional. Desde su creación, Musica Antiqua Roma ha sido invitado a participar en importantes festivales y conciertos tales como Bologna Festival, GOG de Genova, Ravenna Festival, Birmingham Symphony Hall, Utrecht Festival, Auditori Barcelona, Caixa Madrid, Valencia, Festival de Divonne, Festival de Músicas Sagradas de Santiago de Compostela, Attersee Festival, Potsdam Sanssouci Festival, Bad Kissingen etc...

Los componentes del grupo han colaborado con artistas de renombre en el campo de la música antigua como Jordi Savall, Ottavio Dantone, Rinaldo Alessandrini, tocando en agrupaciones del prestigio de “Le concert des Nations”, “Concerto Italiano”, “Il Giardino Armonico”, “Accademia Bizantina”, “Al Ayre Español así como en las salas más prestigiosas de toda Europa, Estados Unidos, Canadá, Sudamérica, Japón, Corea del Sur, Turquía... (Carnegie Hall y Lincoln Center de Nueva York, Knzerthaus de Viena, Teatro Champs-Élysées y Chatelet de París, Palais des Beaux-Arts de Bruselas, Contertgebouw de Ámsterdam, S. Cecilia en Roma, Teatro S. Carlo de Nápoles, Festival de Ambronay, Konzerthaus de Berlín, Ópera de Versalles).

Con un repertorio que se extiende del “cinquecento” tardío a los inicios del “otto-cento”, Musica Antiqua Roma, ha llevado a cabo un estudio riguroso de las fuentes así como una continua investigación musicológica, dedicándole una atención especial al extraordinario patrimonio musical romano de los siglos XVII y XVIII. Recientemente han publicado el disco *Corelli e i suoi allievi* editado junto al libro *Roma e i suoi Leutari* de Claudio Lebet. En los próximos meses se editarán nuevos CD's del grupo con las Sonatas para violín de Veracini y Sonatas para violín de Geminiani y Castrucci.

## RICARDO MINASI

Nacido en Roma en el año 1978, es uno de los violinistas italianos más activos en el campo concertístico de la escena internacional. Su precoz talento hizo que incluso antes de cumplir 23 años hubiese ya tocado en las salas más prestigiosas del mundo entero como el Carnegie Hall y el Lincoln Center de Nueva York, el Konzerthaus y el Musikverein de Viena, el Barbican de Londres, el Theatre des Champs-Élysées y el Chatelet de París, el Concertgebouw de Amsterdam, el Teatro Colón de Buenos Aires, Santa Cecilia de Roma, el Teatro San Carlo de Nápoles y muchos más, con una actividad que lo llevó en esta temprana edad en giras por toda Europa, Argentina, Uruguay, Brasil, Méjico, Turquía, Marruecos, Australia, Nueva Zelanda y Japón.

Su particular conocimiento de un amplísimo repertorio desde el Renacimiento y Barroco hasta el Clasicismo lo convierten en uno de los *Konzertmeister* más solicitados de Europa, llamándole bien como solista, bien como concertino, directores como Jordi Savall para *Le Concert des Nations*, Giovanni Antonini para *Il Giardino Armonico*, Ottavio Dantone para la *Accademia Bizantina*, Rinaldo Alessandrini para su *Concerto Italiano*, José López-Banzo para *Al Ayre Español*.

Ha colaborado, entre otros, con artistas del prestigio de Viktoria Mullova, Cecilia Bartoli, Christophe Coin, Giuliano Carmignola, Sergio Azzolini y, siempre como primer violín con Ensembles y orquestas como “Zefiro” (Alfredo Bernardini) “La Risonanza” (Fabio Bonizzoni), “Elyma” (Gabriel Garrido) “La Sfera Armoniosa” de Amsterdam, “Musica Aeterna” de Bratislava, “Collegium 1704” de Praga, “Ensemble Kapsberger” (Rolf Lislevand), la Orquesta Sinfónica dell’Ente lírico de Cagliari, la Orquesta Sinfónica de San Remo, el “Concerto Vocale” de René Jacobs, “Ensemble 415” de Chiara Banchini, y junto con Katia e Marielle Labèque. Son también de destacar sus colaboraciones en Dúo junto con el laudista Luca Pianca. Activo también como director de orquesta, ha llevado la batuta de la “Camerata Strumentale Fiesolana”, última realidad nacida en el seno de la Scuola di Musica di Fiesole y dirige regularmente la Helsinki Baroque Orchestra y la “Harmony of Nations Orchestra”.



Es, sin lugar a dudas, el músico más joven con una carrera docente en Italia. De hecho, desde el año 2005 ostenta la Cátedra de violín del Conservatorio V. Bellini de Palermo. Este mismo año comienza la colaboración con un curso regular en la Longy School of Music de Cambridge (EEUU) y desde el año 2004 colabora en la Sibelius Academy de Helsinki. Desde agosto de 2006 está invitado a ofrecer una master-class en Kuks (Praga). Ha ofrecido seminarios, lecciones de violín y orquesta barroca en la Universidad de Taipei (Taiwan) y en la Scuola di Musica de Fiesole.

Toca unos preciosos violines de los siglos XVI, XVII y XVIII: Andrea Amati, 1564; “Il Portoghese” Antonius & Hieronymus Amati, 1627; “Ex-Rémenyi”, Antonio Gagnani, Livorno 1750 ca.

## JAVIER PERIANES

*Este joven pianista español demuestra ser un schubertiano nato en los Impromptus. [...] Perianes desvela a la perfección la magia de esta música*

MICHAEL KENNEDY, *Sunday Telegraph*, 2008. (Schubert CD, Harmonia Mundi)

*Javier Perianes tiene todas las cualidades necesarias para el estrellato...allá donde toca, su interpretación supera todas las expectativas*

*Scherzo*, 2.006

El clamor entusiasta tanto por parte de la crítica como de la audiencia confirma el estatus de Javier Perianes como uno de los artistas españoles más destacados. Inmensamente popular en España, su reputación crece constantemente en el exterior. Nacido en Nerva en 1978, Javier Perianes es un participante habitual en muchos festivales españoles, incluyendo los de Santander, Granada, Canarias, Perelada y San Sebastián. Ha sido invitado a participar en distinguidas series de conciertos en todo el mundo, incluyendo el Auditorio Nacional de Madrid (Ciclo Scherzo de Jóvenes Pianistas del siglo XXI), Palau de la Música de Barcelona, Conservatorio Chaikovski de Moscú, Carnegie Hall de Nueva York, Conservatorio de

Shanghai, los festivales internacionales de Ravinia y Gilmore en Chicago, el festival francés de La Roque D'Anthéron y la Konzerthaus de Berlín.

Perianes ha recibido instrucción e inspiración de pianistas como Daniel Barenboim, Richard Goode y Alicia de Larrocha. Ha participado en el proyecto televisivo *Barenboim on Beethoven* y recientemente hizo su debut con el Maestro Barenboim como solista en el Concierto *Emperador* de Beethoven.

Ha recibido numerosos galardones en concursos pianísticos incluyendo el Primer Premio y Medalla de Oro del XLII Concurso Internacional de Piano Premio Jaén, Primer Premio del VIII Concurso Internacional de Piano de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero y el Tercer Premio y Medalla de Bronce del XIV Concurso Internacional Vianna da Motta en Lisboa.

Ha colaborado con distinguidos directores como Lorin Maazel, Jesús López Cobos, Rafael Frühbeck de Burgos, Daniel Harding, Libor Pesek, Vassily Petrenko y Josep Pons. Futuros proyectos incluyen conciertos en Carnegie Hall y Miami Performing Arts Center y compromisos con orquestas españolas e internacionales como la Filarmónica de Dresde, la Orquesta de Cámara de Holanda (Concertgebouw), la Filarmónica de Hong-Kong, Band Art y la Orquesta Nacional del Capitolio de Toulouse. También realizará conciertos de cámara con el Cuarteto Brentano, Isabel Charisius y Barabás Kelemen.

Sus proyectos discográficos con Harmonia Mundi han sido recibidos de manera entusiasta por la crítica internacional. Sus grabaciones más recientes son *Música Callada* de Mompou y un CD dedicado a los *Impromptus* y *Klavierstücke* de Schubert.

## LAFAYETTE STRING QUARTET

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

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

Desde muy temprano en su carrera, el Cuarteto empezó a obtener premios en importantes concursos, incluyendo el Concurso Internacional de Cuarteto de Cuerda de Portsmouth y el Gran Premio del Concurso Nacional de Música de Cámara Fischeff y se embarcaron en un intenso estudio con músicos de cámara de talla internacional: dos años con el Cuarteto Cleveland en Eastman School como ganadores del Concurso de Cuartetos de Cleveland; tutorías con miembros de los Cuartetos Amadeus y Alban Berg y seguimiento con su mentor Rostislav Dubinsky, antiguo primer violín del Cuarteto Borodin.

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

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

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

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

El cuarteto ha tenido el privilegio de colaborar con estupendos artistas de todo el mundo, incluyendo los Cuartetos Penderecki, Alcan, New Zealand, Molinari, Latinoamericano y Panacocha; el trio Borodin; y los pianistas Luba Edlina Dubinsky, Flavio Varani, Antonin Kubalek, Robert Silverman, Arthur Rowe, Bruce Vogt, Eva Solar-Kinderman y Alexander Tseliakov; el clarinetista James Campbell; los violas Yariv Aloni, Atar Arad y Alan Iglitzen; los chelistas Paula Kiffner, Paul Marlene, Tanya Prochazka y Paul Kazt; y el legendario bajo Gay Karr.

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

## DANIEL DEL PINO

Daniel del Pino es uno de los pianistas españoles de mayor relevancia internacional. Su actividad concertística le ha llevado por los cinco continentes, actuando en las salas más prestigiosas de toda Europa (Salle Gaveau de París, Bulgaria Hall de Sofía, Ateneo G. Enescu de Bucarest, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Auditorio Nacional de Madrid, Auditori de Barcelona, Teatro Arriaga de Bilbao, Palau de la Música de Valencia, Auditorio Manuel de Falla de Granada, Teatro Verdi de Terni), Marruecos, Jordania, Siria, Líbano, Gabón, Israel, Palestina, Brasil, México, Taiwan (National Concert Hall de Taipei), Japón, Australia y Estados Unidos (Carnegie Hall de Nueva York). Ha colaborado como solista con las Orquestas Sinfónicas de RTVE, Clásica de España, Sevilla, Galicia, Castilla-León, Valencia, Málaga, G. Enesco de Bucarest, Brasov, Estatal de Transilvania (Rumania), Meadows, Federal Way, Monterey, Santa Cruz, Garland, Las Colinas y New Arlington, así como con la Orquesta de Cámara Reina Sofía, Solisti di Praga y la Orchestra da Camara d'Umbria, bajo la dirección de Max Bragado, Jesús Amigo, Alejandro Posada, Enrique García-Asensio, Juan Luis Pérez, Bernard le Monnier, Robert Carter Austin, Marco Gatti, Rubén Gimeno y Alfonso Saura entre otros. Ha estrenado obras de los compositores José Zárate, Francisco Lara, Elena Kats-Chernin, Nicolai Kapustin y Antón García Abril, entre otros.

Daniel del Pino cuenta con diversos Primeros Premios en concursos nacionales e internacionales (Nueva Acrópolis, Fundación Guerrero, Ciudad de Ferrol y el Gran Premio de su Majestad la Princesa Lalla Meriem de Marruecos entre otros). Su interpretación de la música española y de la música de Chopin ha sido elogiada y reconocida en numerosas ocasiones habiendo recibido el Premio Extraordinario Fundación Guerrero en 1995, Premio al mejor intérprete de música española en los concursos internacionales Ciudad de Ferrol, Jóvenes Pianistas de Marruecos, Fundación Guerrero, así como en el Concurso Internacional Premio Jaén; y los Premios Especiales al mejor intérprete de la obra de Chopin en el Concurso Internacional de Piano José Iturbi y en el Concurso de Jóvenes Pianistas de Meknes, Marruecos. Asimismo ha sido finalista en los concursos internacionales Alessandro Casagrande de Italia y José Iturbi de Valencia.

Nació en Beirut, Líbano en noviembre de 1972 e inició sus estudios musicales en Rabat (Marruecos), continuando su formación en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Universidad de Yale (Master de Piano) y la Southern Methodist University de Dallas (ambas en Estados Unidos). Sus profesores han sido Marisa Villalba, Julián López-Gimeno y Joaquín Achúcarro. De 2002 a 2005 fue profesor de piano en el Conservatorio Profesional de Música Jacinto Guerrero de Toledo y en la actualidad es profesor en Musikene (Conservatorio Superior de Música del País Vasco).

Ha grabado la integral de los *Estudios* de Chopin y *Goyescas* de Granados para el sello Verso; *Live in Villa San Lorenzo* con el contrabajista italiano Alberto Bocini (NBB Records), un monográfico sobre García-Abril junto al Cuarteto Leonor y José Luis Estellés, *No Seasons* junto a Ara Malikian y la Orquesta de Cámara Non-Profit, y próximamente editará un CD dedicado a Kapustin.

## WLADIMIR KOSSJANENKO

El violista ruso Vladimir Kossjanenko inició sus estudios a la edad de siete años y se graduó en el Conservatorio Nikolaj Rimski-Korsakov de Leningrado con el profesor Vladimir Stopitchev. Ya en su época de estudios trabajaba como viola solista y asistente del director de los Solistas de Leningrado. El año 1991 visita Viena como miembro de la Orquesta Gustav Mahler bajo la dirección de Claudio Abbado, y allí continuó sus estudios con los profesores Peter Ochsenhofer y Thomas Kakuska en la Escuela Superior de Música de la capital austriaca. Más tarde se perfecciona con el profesor Michael Kugel en el Conservatorio Real de Gent (Bélgica) culminando sus estudios el año 1999 con la calificación de “excelencia” como Master en Artes.

Premio especial del Concurso Internacional Lionel Tertis de Inglaterra y medalla del Fondo Perrenoud (Neuchatel, Suiza), Primer Premio europeo con el Cuarteto Hugo Wolf de Viena, grupo con el que ha realizado giras de conciertos en toda Europa, Estados Unidos de América, América del Sur, Corea y Japón.

Vladimir Kossjanenko ha actuado como solista y músico de cámara en las salas de concierto mundiales más prestigiosas: Carnegie Hall de Nueva York, Suntory Hall de Tokio, el Concertgebouw de Amsterdam, Wigmore Hall de Londres, Birmingham Symphony Hall, Filarmónicas de Berlín y Colonia, Herkules Saal de Munich, Tonhalle de Zurich, Festival Hall de Lucerna, Musikverein y Konzerthaus de Viena, Mozarteum de Salzburgo, Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, Centro de Arte Moderno y Skirball Center de Los Angeles, etc.

Vladimir Kossjanenko ha grabado numerosos CD's para sellos importantes como Gramola, Atlantis Art, Extraplatte y Cam Jazz, así como grabaciones para la radio ORF, BBC, Radio France Paris, Deutschland Radio Berlin, Süd-West-Funk Baden-Baden, Radio Suisse Romande, etc.

También ha dedicado su atención al estreno de obras contemporáneas de Otto Zykana, Ernst Leitner, Friedrich Cerha, Erich Urbanner, Zbigniew Bargielski, Johannes Maria Staud, otros compositores contemporáneos.

Ha colaborado con solistas de renombre internacional: Nicholas Angelich, Paul Meyer, Michael Kugel, Patricija Kopatchinskaja, Filippo Gamba, Arnaldo de Felice, David Grimal, y con conjuntos conocidos como el Trio Altenberg de Viena, el Ensemble Wiener Collage, los Vienna Secession Players, el Ensemble XX. Century.

Desde 2008 es profesor de viola y música de cámara en la Universidad de las Artes de Split, y desde 2009 colabora también con los Solistas de Zagreb.

## VESNA PODRUG

Vesna Podrug nació en Split, ciudad croata donde inició su formación musical en la clase de la profesora Gordana Lentic. En 1986 obtuvo la beca Ivo Pogorelic que le permitió perfeccionar sus estudios en la Escuela Superior de Música en Viena con el profesor Paul Badura-Skoda y desde 1992 a 1994 especializarse en la música de cámara pianística con el profesor Georg Ebert.

Como solista Vesna Podrug ha desplegado una intensa actividad en las salas más importantes de Europa y en el marco de la música de cámara ha colaborado con ilustres artistas: David Grigorjan, Vladimir Kossjanenko, Soo Kyung Hong, Goran Listes, Isabell Bringmann, Martin Serafin, Michelangelo Cavalcanti en salas de conciertos prestigiosas como Musikverein, Konzerthaus y Staatsoper de Viena, Vatroslav Lisinski y Hrvatski Glazbeni Zavod en Zagreb, Conservatorio Verdi en Milán, así como en Alemania, Italia, Francia, Suiza, Irlanda, Gran Bretaña, Finlandia, Turquía y Croacia.

Son destacadas sus actuaciones con Michael Kugel y Denyce Graves en el 53 Festival Estival de Dubrovnik (2002), con Gerard Causse en el Festival en Hartberg/Austria (2006), y en 2008 con Karl-Heinz Schütz en el Falaut festival en Milán.

Posee varios CD's con el sello vienés Extraplatte: *Music for Viola* con Vladimir Kossjanenko, y otro dedicado a Shostakovich con Michael Kugel.

Desde 1998 hasta 2008, Vesna Podrug ha sido correpetidora en la Ópera nacional de Viena, y desde 2002 hasta 2008 asistente pedagógico en la Universidad de Música y Arte Escénico en Viena.

Desde 2008, Vesna Podrug trabaja como profesora de piano en la Academia de las Artes en Split.



## HENSCHEL QUARTET

Después del éxito de taquilla de su concierto en el Wigmore Hall de Londres, para el que se agotaron las localidades, Paul Cutts escribió, en *The Strad*: “El concierto de Henschel Quartet ha sido uno de los platos fuertes de mi temporada de espectador de conciertos. Fue tan cercano a la perfección, que puede considerarse intachable. Mágico”. Por su parte, el periódico *FAZ* describía la reciente actuación del cuarteto en el Festival de Música de Rheingau en términos similares, calificándola de “gran momento de la música de cámara”.

En 1994, los hermanos Henschel tuvieron la gran suerte de encontrar, en el chelista Mathias Beyer-Karlshøj, el acompañante ideal. En sus años de estudio intensivo con Felix Andrievsky, Thorleif Thedeen, Sergiu Celibidache, Franz Beyer, con el cuarteto Amadeus Quartet y, más adelante, con miembros de los cuartetos Alban Berg y La Salle, estos jóvenes artistas se vieron confrontados a los clásicos de mayor reputación a nivel internacional. En 1995, el cuarteto Henschel Quartet fue galardonado con la friolera de cinco premios, otorgados a las mejores interpretaciones de un repertorio que abarca desde la obra de Mozart hasta la de los compositores contemporáneos, en las competiciones para cuartetos de cuerdas de Evian, Banff y Salzburgo. En 1996, se llevaron el primer premio y la medalla de oro en la acreditada Competición Internacional de Cuerdas de Osaka. Debutaron con gran éxito en muchas de las más prestigiosas salas de concierto de Europa, lo que los llevó a consolidar su reputación de ser uno de los primeros cuartetos de cuerdas de hoy en día. Constantemente aclamados por la crítica, se han labrado una carrera deslumbrante a nivel internacional.

Entre sus recientes y futuros compromisos, se incluye una tercera aparición en los Proms de la BBC, diversos conciertos en el Wigmore Hall de Londres, en la Schubertiade de Schwarzenberg, en el Palacio Real de Madrid, actuaciones en calidad de “Embajadores Culturales” de Alemania en el Bozar de Bruselas y en la reapertura de la Biblioteca Anna-Amalia Library de Alemania (Patrimonio Cultural Mundial de la UNESCO), así como una undécima gira por Japón, además de una serie de conciertos por los Estados Unidos una vez finalizada su residencia en el Festival de Tanglewood.

Al margen de sus actuaciones como cuarteto, también suelen tocar con otros músicos. Entre los intérpretes que han actuado con Henschel Quartet, destacan los miembros de Amadeus Quartet, Sharon Kam, Till Fellner, Anna Gourari, Julie Kaufmann, Christian Elsner y Magdalena Kozena. Cada verano, el cuarteto presenta en Alemania, bajo el nombre de *Trilogy*, sus tres propios festivales.

La actividad docente del cuarteto los ha llevado a los principales conservatorios de su propio país y del extranjero.

Su reciente grabación del *Cuarteto para cuerdas* de Beethoven, *op 18/6 & op 127*, sigue siendo aclamado por la prensa internacional.

Su discografía incluye la obra de Respighi *Il Tramonto* y algunas piezas seleccionadas de Schulhoff, con la mezzo-soprano Magdalena Kozena, para el sello Deutsche Grammophon (premio Preis der deutschen Schallplattenkritik).

La producción *The Ginastera* fue recibida con gran entusiasmo por la revista *Gramophone*. La grabación de la *Obra completa para cuarteto de cuerdas* de Mendelssohn con el sello Arte Nova/SonyBMG fue nominada a los Premios MIDEM de Cannes en 2006, además de ser declarada, por Michael Cookson en la International Music Web, Mejor Grabación del año en 2005. También se clasificó como el número uno de los diez mejores álbumes de música clásica en la lista de éxitos HMV Charts de Japón, en 2006 y en 2007.

En 2006, el cuarteto Henschel Quartet fue oficialmente nombrado Embajador Musical de las Aldeas Infantiles SOS.

## JONATHAN BROWN

Jonathan Brown nació en Chicago en 1974. Empezó a estudiar el violín a los cuatro años y la viola a los doce para integrarse ya en diferentes agrupaciones de música de cámara. Estudió en la Eastman School of Music con Heidi Castleman y Martha Strongin Katz, con quién prosiguió sus estudios en la Rice University. Después fue alumno de Karen Tuttle en la Juilliard School de Nueva York, donde finalizó su diploma superior. En el año 2000 obtuvo una beca para estudiar en el Mozarteum de Salzburgo con Thomas Riebl y Veronika Hagen, de los cuales fue también profesor asistente. Ha realizado estudios de música de cámara con miembros del cuarteto Hagen, Cleveland, Juilliard, Mendelssohn y Takacs y ha participado en cursos con Ferenc Rados, Andràs Schiff, Sylvia Rosenberg, Victoria Chiang y Diemut Poppen.

Ha ofrecido numerosos recitales en Europa y en Estados Unidos y ha colaborado con artistas como Anthony Marwood, Charlie Neidich y Ian Swenson. Ha sido invitado en los festivales de Ravinia, Taos, Aspen y en el Open Chamber Music at the International Musicians Seminar en Inglaterra. Ha sido miembro de la Camerata Salzburg y ha colaborado como principal viola en la Juilliard Symphony y el New Juilliard Ensemble.

## ERICA WISE

La violonchelista Erica Wise ha desarrollado su trayectoria musical en diversos ámbitos de actuación, como instrumentista solista, de orquesta, y de música de cámara. Vencedora de la competición de violonchelo Nakamichi Cello Competition en el 2000, interpretó el *Concierto* de Dvorak en el Festival de Música de Aspen bajo la batuta del Maestro Michael Stern. De sus interpretaciones como solista destaca la del *Concierto* de Walton, con la NEC Symphony Orchestra, que tuvo lugar en el Auditorio del Jordan Hall, así como la del *Concierto* de Saint-Saëns, con la Hudson Valley Philharmonic Orchestra y bajo Keith Lockhart.

Como intérprete de música de cámara ha recorrido los Estados Unidos; ha dado recitales en el Jordan Hall y en el Gardner Museum de Boston, y ha actuado para la cadena de Radio y Televisión de Boston WGBH y para la CNN de Atlanta. Como miembro fundador del Scheherazade Trio, Erica Wise ha actuado en Francia, España, Inglaterra y Estados Unidos. En el transcurso de las anteriores temporadas musicales de verano, ha participado en los festivales de Prussia Cove, Kneisel Hall, Great Lakes, Tanglewood, Yellow Barn y Aspen. Como instrumentista orquestal, ha realizado giras con la New World Symphony Orchestra y con la Baltimore Symphony Orchestra, y ha puesto sus servicios de violonchelista principal bajo la dirección de maestros como Michael Tilson Thomas y Seiji Ozawa.

Erica Wise inició sus estudios musicales a los cinco años, y su formación de violonchelista a los nueve años, cuando vivía en Gotinga (Alemania). Se licenció por el Peabody Institute de la Johns Hopkins University, bajo la tutoría de Ronald Thomas. Prosiguió sus estudios cursando una maestría de postgrado en el New England Conservatory con Colin Carr, Larry Lesser y Gary Hoffman. Beneficiada con una beca Harriet Hale Woolley Scholarship de la Fondation des Etats-Unis (FEU), Wise se especializó como instrumentista de violonchelo barroco en el Conservatoire National de Région (CNR) de Paris, con David Simpson. Actualmente vive en Barcelona, España.

## MIGUEL TRÁPAGA

Miguel Trápaga nació en Cantabria en 1967. Estudió en los Conservatorios Ataúlfo Argenta de Santander y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Javier Canduela y Demetrio Ballesteros respectivamente. Ha recibido clases de José Tomás, Miguel Ángel Girollet, Manuel Estévez, José Luis Rodrigo, David Russell, Leo Brouwer y, especialmente, de Gerardo Arriaga.

Fue becado por la Fundación Marcelino Botín de Santander, Juventudes Musicales de Madrid y por la Fundación La Caixa de Barcelona y ha obtenido premios en los siguientes concursos: Concurso Arturo Sanzano, 1988; Premio Extraordinario

Fin de Carrera en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, 1990; Concurso Permanente de Juventudes Musicales de España, 1992; XVI Concurso Internacional de Guitarra Andrés Segovia, Palma de Mallorca, 1993; III Great Lakes Guitar Competition, Oberlin-Ohio (EEUU), 1994 y en el XII International Solo Guitar Competition (Guitar Foundation of America), Quebec, (Canadá), 1994. Ha grabado para Radio Nacional de España, Antena 2 de Portugal, ABC de Australia, BBC... además de seis discos compactos. El último de ellos es un homenaje a Andrés Segovia que contiene obras de Joaquín Turina, Castelnuovo-Tedesco, Ponce, Tansman, Moreno-Torroba y Albert Harris.

Actualmente es profesor de guitarra del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y habitualmente imparte cursos de perfeccionamiento en España y en otros países (Festival Internacional de Guitarra de Canarias, Universidad de Panamá, Academia Frederic Chopin de Varsovia, Festival Internacional de Guitarra Kukulcán de México, Universidad de Melbourne...).

Ha actuado junto al Cuarteto de cuerda de Moscú, la mezzosoprano Lola Casariego, el violinista Alexander Detisov y, como solista, con la Orquesta Villa de Madrid, Sesi Fundarte de Porto Alegre (Brasil), y las Orquestas Sinfónicas de Canberra, Sevilla, Madrid, y Nacional de Ucrania.

Ha ofrecido conciertos en salas y teatros como el Palau de la Música de Valencia, Gran Teatro de Córdoba, Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, Teatro de la Zarzuela, Auditorio de Zaragoza, Auditori Enric Granados de Lleida, Teatro Monumental, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Palacio de Festivales de Cantabria, Teatro Arriaga de Bilbao...

Igualmente, ha actuado en el Auditorio de la Ciudad Prohibida de Pekín, en el Victoria Concert Hall de Singapur, Teatro Nacional de Taiwan, Museo Pushkin de Moscú, Teatro Nacional de Panamá, Playhouse de Canberra, Estambul, Tokio, Filipinas, numerosos países de Europa e Hispanoamérica y en varias ciudades de Australia, Brasil, Estados Unidos y Canadá.

## LEIPZIG QUARTET

El Cuarteto de cuerdas de Leipzig es uno de los cuartetos más sobresalientes y variados de nuestra época y en cada uno de sus conciertos recibe aplausos entusiastas del público en el mundo entero. Fundado en 1988, tres miembros del cuarteto ocuparon los primeros afiles de la famosa Orquesta de la Gewandhaus antes de abandonar la misma en 1993 con el propósito de dedicarse exclusivamente a la música de cámara.

Los componentes del Cuarteto han estudiado con Gerardo Bosse en Leipzig, el Cuarteto Amadeus en Londres y Colonia, Hatto Beyerle en Hannover y con Walter Levin y ha ganado varios premios internacionales, entre los que destacan el de la Radio (ARD) en Munich en 1991, Premio Brüder-Busch-Preis (Premio de los Hermanos Busch). En 1992 se le concedió al Cuarteto el Premio Musical de la Fundación de Siemens, el Premio Schneider-Schott-Preis de Maguncia en 1993 y una beca del Fondo de Amadeus Scholarship y de la Fundación del Fondo Cultural.

El Cuarteto de Leipzig ha efectuado giras en más de 40 países de Europa, América del Norte y del Sur, África del Norte, Asia Sudeste, Japón, Israel y Australia y es regularmente invitado por muchos Festivales internacionales. Ha realizado conciertos con Alfred Brendel, Christian Zacharias y Andreas Staier, piano, Karl Leister y Paul Meyer, clarinete, Michael Sanderling y Adrian Brendel, violonchelo.

El cuarteto posee más de 70 grabaciones con la empresa discográfica Dabringhaus & Grimm, entre ellas, la integral de Cuartetos de la Segunda Escuela de Viena, segunda grabación completa después de la del Cuarteto LaSalle, la integral de Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Mozart y Schubert por la cual se le concedió entre otros, el Premio del Año 1997 de CD Compact de España, que fue aclamado por la crítica nacional e internacional como la contribución más importante en el sector de la música de cámara en el Año Schubert. Además ha recibido premios como los de Diapason d'Or (Francia), Echo-Klassik-Preis (Alemania) en 1999, 2000, 2003 y 2008, INDIE Award (EE.UU.) etc.

El Cuarteto de Leipzig ha estrenado varios cuartetos de compositores contemporáneos, entre ellos el séptimo cuarteto de Cristóbal Halffter en el Festival Internacional de Santander el 31 agosto de 2008.

En el año 2008 celebró su vigésimo aniversario y, con motivo de ello, interpretó un ciclo de todos los cuartetos de cuerdas de Beethoven en varios festivales internacionales y salas de concierto de todo el mundo.

## OLGA GOLLEJ

Olga Gollej nacida en Pawlodar (Kazajstan) en 1983, inició sus estudios de piano a la edad de 5 años. Tras sus estudios regulares en la Escuela Superior de Música realizó cursos de perfeccionamiento en los Conservatorios de Leipzig y Wurtzburgo en Alemania y más tarde (2002) con el profesor Arne Torger en el Conservatorio Franz Liszt de Weimar y con Hans Leygraf en el Mozarteum de Salzburgo.

Ha sido laureada en varias competiciones de piano y de música de cámara. En 2006 fue finalista en la especialidad de Dúo con Piano en el Concurso de la ciudad alemana de Bonn (Deutscher Musikwettbewerb Bonn). Además recibió el Premio Cultural Rusia-Alemania del Estado Federal de Wurtemberg. Su participación en varios cursos donde estudió la música de cámara con Anatol Ugorski, el Cuarteto de cuerdas Vogler y el de Leipzig han sido fundamentales para su realización profesional como pianista de música de cámara.

Su promoción como becaria de Jeunesses Musicales de Alemania y del Consejo Musical de Alemania ha contribuido al desarrollo del talento extraordinario que posee esta joven pianista. Olga Gollej ha actuado con prestigiosos grupos camerísticos, como el Ensemble Kontraste, el Cuarteto de Leipzig y con el clarinetista Karl Leister en numerosos conciertos por Europa y América del Sur. El pasado 2008 ha aparecido su primer disco compacto con obras de Mendelssohn-Bartholdy.

Actualmente estudia con Daniel Barenboim en la Academia de Jerusalem.

## MINTCHO MINTCHEV

Mintcho Mintchev es un artista de fama internacional que, desde 1990, desempeña labores docentes como profesor en la Volkwang Hochschule de Essen, Alemania. Ha actuado como solista con RPO, LSO, BBC, London Mozart Players, St. Martin in the Fields, St. Goldsmith Orchestra, Radio Suisse Romana, Moscow Radio and Television, etc. Ha frecuentado los escenarios del Carnegie Hall (New York), Kennedy Center (Washington), Bolshoy Theater and Tchaikovsky Hall (Moscú), Festival Hall and Royal Albert Hall (Londres), Hercules Saal (Munich), etc. Ha tocado con eminentes directores, entre ellos Sir Charles Groves, Sir Nevil Mariner, Lenard Slatkin, Sir Alexander Gibson, Sir Eliot Gardiner, etc. Mintcho Mintchev ha grabado para DECA, Balkanton, Capriccio, Integral, WDR, Radio Sofia, Radio y Televisión de Bucarest y Belgrado, Radio Ginebra, etc.

Ha impartido clases magistrales en México, Cuba, Turquía, Grecia, Macedonia, Eslovaquia, Japón, Corea del Sur y Australia. Ha sido jurado en numerosos concursos internacionales como Carl Flesch (Gran Bretaña), R. Lipitzer (Italia), Yfrah Neaman (Alemania), Beethoven (República Checa), Jugend Musiziert (Alemani), et. En 1993 ganó el premio Músico del Año, ortorgado por la Radio Nacional Búlgara.

Desde 1993 es presidente de la Fundación Pancho Vladiguerov y presidente del jurado de violín en el Concurso Internacional de Violín y Piano Pancho Vladiguerov. Durante 18 años ha sido tutor de las clases magistrales de violín en Arkutino con el apoyo de la Fundación Internacional San Cirilo y San Metodio. Mintchev es, también, Director de la Academia Internacional de Verano de Varna.



## MARIA KAPITANOVA

Marina Kapitanova completa su educación musical en el Conservatorio de Varna en 1966 y perfeccionó sus estudios superiores en Facultad de la Academia Musical Estatal de Sofía en 1970, en la clase del profesor Panka Pelishek. Como estudiante dio numerosos conciertos de piano y fue solista con varias orquestas de Bulgaria. Tras graduarse trabajó como pianista acompañante con famosos músicos búlgaros como D. Shniderman, E. Kamilarov, M. Mintchev, etc.

En la actualidad es profesora acompañante en la cátedra de Violín de la Academia Musical del Estado. María Kapitanova actúa con mucha frecuencia con destacados artistas búlgaros y de otras nacionalidades. Participa anualmente en seminarios y clases magistrales guiadas por por I. Nyman, M. Mintchev, R. Fayn, S. Gavrilov, D. Erly, Frischenslager, etc.

Marina Kapitanova ha grabado con la Radio Nacional Búlgara y la Televisión Nacional Búlgara. Da conciertos en Europa, China, Japón y Corea. Ha recibido diplomas de “mejor acompañamiento artístico” en concursos internacionales como D. Oistrakh, Tchaikovski, Vieniavski, PanchoVladiguerov, Pekin 86 y otros.

## SONIA DE MUNCK

Madrileña, estudió en la Escuela Superior de Canto con María Dolores Travesedo y Miguel Zanetti, completando su formación con Jorge Rubio y Daniel Muñoz. Fue premiada en los concursos Ciudad de Logroño y Pedro Lavirgen. Recibió el premio Fin de Carrera Lola Rodríguez Aragón.

Ha interpretado Gilda (*Rigoletto*), Marina de Arrieta, Despina (*Così fan tutte*), Pamina (*Die Zauberflöte*), Valencienne (*Die lustige Witwe*), Bastienne (*Bastien und Bastienne*), Adele (*Die Fledermaus*), Amina (La Sonnambula), entre otros. Ha protagonizado las zarzuelas *Katiuska*, *El Barbero de Sevilla*, *Jugar con Fuego*, *El dominó azul*, *El Relámpago*, *Bohemios*, *Gloria y Peluca* y *Doña Francisquita*. Ha interpretado el

*Exsultate jubilate*, *Misa en DoM* y *Misa de la Coronación* de Mozart, *Carmina Burana* de Orff y *Stabat Mater* de Pergolesi. Ha ofrecido diversos recitales con pianistas como Miguel Zanetti, Jorge Rubio o Fernando Turina.

Debuta en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 2007 con *Hangman*, *Hangman* y *The Town of Greed* de Leonardo Balada bajo dirección musical de José Ramón Encinar y escénica de Gustavo Tambascio. En este mismo teatro, interpreta el papel de Olga en *La Generala* bajo dirección de Emilio Sagi y el de Rosa en *El rey que rabió* bajo la dirección de Luis Olmos. En el Teatro Real de Madrid ha cantado *The Little Sweep* de Britten y *Tannhäuser (der Hirt)* éste con dirección de Jesús López Cobos y en la Sala Gayarre de este teatro *El casamiento* de Mussorgsky.

Ha trabajado bajo la dirección musical de José Ramón Encinar, Miguel Roa, Miquel Ortega, Pablo Heras, Antonino Fogliani, Jorge Rubio, José Miguel Pérez Sierra y Jesús López-Cobos y escénica de Gustavo Tambascio, Emilio Sagi, Luis Olmos, Juanjo Granda, Ignacio García, Ian Judge, Patrick Mailler y Tomás Muñoz, entre otros.

Ha grabado bajo la dirección musical de Pablo Heras la zarzuela “Clementina” de Boccherini. Ha participado en el estreno absoluto en el Teatro de la Zarzuela del concierto proyección de la película *Faust* de Murnau con música de Jesús Torres. En 2009 interpretó *Château Margaux* y *La Viejecita* en el Teatro Arriaga de Bilbao con dirección escénica de Lluís Pasqual y musical de Miquel Ortega, y recientemente, ha protagonizado *La Tabernera del Puerto* y *Doña Francisquita* en El Teatro de la Zarzuela de Madrid con dirección escénica de Luis Olmos.

## AURELIO VIRIBAY

Especializado en el acompañamiento de cantantes, completa su formación en este campo con el pianista Dalton Baldwin. Ha sido solicitado como pianista acompañante en cursos impartidos por Thomas Quasthoff en el Mozarteum de Salzburgo, Teresa Berganza en la Escuela de Música Reina Sofía y María Orán en Música en Compostela. Ha colaborado como pianista oficial de los concursos de canto Das Schubert Lied de Viena, Francisco Viñas de Barcelona, Joaquín Rodrigo de Madrid o Julián Gayarre de Pamplona. Entre 1995 y 1997 fue profesor de Repertorio Vocal en el Conservatorio y la Hochschule für Musik de Viena, y desde 1998 en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Ha ofrecido recitales con cantantes como Walter Berry, Luis Dámaso, José Julián Frontal, Alicia Nafé, Ana Rodrigo, María Espada, Marta Knörr, Raquel Lojendio, Lola Casariego, Milagros Poblador, Ana María Sánchez, Ainhoa Arteta o María Bayo, entre muchos otros. Ha actuado con instrumentistas y agrupaciones como Asier Polo, Mariana Todorova, Cuarteto Assai, Cuarteto Bretón, Cuarteto Vocal Cavatina, Coro Nacional de España o Coro de RTVE.

Se ha presentado en la mayor parte de países europeos, en México, Marruecos y Japón, en salas como el Musikverein y el Konzerthaus de Viena, así como en las principales salas de concierto y festivales españoles. Ha ofrecido estrenos de compositores como Benet Casablancas, María Escribano, María Luisa Ozaita, Eduardo Morales-Caso o Nobel Sámano, y realizado grabaciones para RNE y RTVE. Entre su discografía, centrada en la canción de concierto española de los siglos XX y XXI, destacan dos cd's con la mezzosoprano Marta Knörr –*Canciones del Grupo de Madrid*, editado por la Comunidad de Madrid y *Compositoras españolas del siglo XX*, del sello Columna Música–, un recital de canciones con la mezzosoprano Lola Casariego, la grabación de las *Indianas* de Guastavino con el Cuarteto Vocal Cavatina en el sello Columna Música, o el *Retablo sobre textos de Paul Klee* de Benet Casablancas para el sello italiano Stradivarius.











Fundación  
Marcelino Botín



SANTANDER  
2016  
CÁMERA DE CUENTA  
CORPORATIVA ESPAÑOLA

Pedruca 1, 39003 Santander | Tel. +34 942 22 60 72 Fax +34 942 22 60 45 | [www.fundacionmbotin.org](http://www.fundacionmbotin.org)