

Sinfónica

1995 · 2020

25 años

Música Ópera Danza



Comienza Ciclo de entrevistas a Compositores Nacionales



Marion Jones:
una integrante del Coro del Sodre demuestra su sensibilidad y solidaridad a través del canto.



Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídís,
y la Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídís.



Atrapar lo efímero:
un viaje iconográfico.

- » Pasado y presente: un conflicto en la vida y en el arte.
- » Del archivo de "Sinfónica".
- » Luthiers, Stradivarius, etc.
- » El Glenn Gould compositor.
- » Bach el Ilusionista.

Auspicia
SODRE

Cultura en Casa.uy



Plataforma virtual con contenidos
de la cultura nacional



Ministerio
de Educación
y Cultura

Dirección Nacional
de Cultura



Biblioteca País
Plan Ceibal



Música Ópera Danza

Sinfónica



Publicación Mensual
Año 25 · N° 304 · Mayo 2020
ISSN 1510-3544

COMUNICADO DE REVISTA SINFÓNICA

Por los motivos de pública notoriedad, esta edición de Revista "Sinfónica" ha tenido que ser editada en formato digital y lo seguirá haciendo mientras esta situación se mantenga.

En el mes de marzo, los shoppings y los teatros fueron cerrados, por lo tanto la venta del mes fue prácticamente nula, ocasionándonos un perjuicio económico muy serio. Los locales que permanecieron abiertos, no tuvieron prácticamente concurrencia de público debido a la cuarentena voluntaria.

La revista será enviada vía mail o por celular. Rogamos a todos los suscriptores que ya fueron notificados de esta decisión, puedan ayudarnos a difundir este mensaje, comunicándose por el teléfono 2707 59 95, al celular 099 689 749 o por Whatsapp al 092 002 333. Esperamos contar con vuestro apoyo y comprensión, para superar esta situación que nos está afectando a todos de una u otra forma.

SINFONICA:

Avenida Brasil 2678/804;
CP 11300
Tel.: 2 707 5995;
e-mail: sinfonica@vera.com.uy

Director:

Diego Barreiro Carabetta

Departamento Comercial:

Beatriz Sanguinetti Cambiaso

Escriben en este número:

Diego Barreiro, Marita Fornaro,
José Ignacio Cattini, Pablo Viera,
Néstor Echevarría, Alicia Perris,
James Melo, Maia Steinberg.

TAPA:

León Biriotti, Renée Pietrafesa
Bonnet, Álvaro Méndez, Marion
Jones, Coriún Aharonián,
Graciela Paraskevaídís, Programa
de mano, 1914, Teatro Solís.
Archivo CIDDAE.

DIAGRAMACIÓN:

Central de Impresiones Ltda.

Los artículos firmados en esta publicación son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de esta Revista

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los artículos de esta publicación.

ISSN 1510-3544



9 771510 354006

Instituciones y Empresas que apoyan esta publicación:

SODRE · FRANK Y KATHY BAXTER · MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES DE LA REPÚBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY · SUDEI · FUNDACIÓN ITAÚ · DEPARTAMENTO DE CULTURA DE LA INTENDENCIA DE MONTEVIDEO · CONCIERTOS DEL ESTE · AGADU

Contenido

- 4** Ciclo Compositores Uruguayos
- 8** "Conciertos del Este"
- 9** Sergio Cervetti y su segunda ópera.
- 10** Lamentando la muerte de Krzysztof Penderecki
- 11** Del archivo de Sinfónica
- 12** Atrapar lo efímero, un viaje imaginario, *por Marita Fornaro Bordoli*
- 14** Roberto Speranza
- 16** Marion Jones: "El canto es la forma de expresión del alma", *entrevista de Diego Barreiro*
- 18** Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídís, y la Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídís, *entrevista de Diego Barreiro*
- 22** Pasado y presente: un conflicto en la vida y en el arte, *por José Ignacio Cattini*
- 24** "La voz acá"
- 25** "La Damnation de Faust" en memorable versión en el Met neoyorquino, *por Néstor Echevarría*
- 26** Luthiers, Stradivarius, etc., *por Alicia Perris*
- 29** El Glenn Gould compositor / Bach el Ilusionista, *por Pablo Viera*
- 30** "¿Cuántos millones?", *por Maia Steinberg*
El Teatro Real dona material de prevención a tres hospitales de Madrid
- 31** Compositor del mes: Claude Debussy, *por James Melo*
- 32** Programación Radio Clásica

COMPOSITORES NACIONALES

Ciclo de entrevistas a compositores nacionales

SINFÓNICA inicia hoy un Ciclo de entrevistas a compositores uruguayos.

De acuerdo a la cantidad de compositores que participarían del Ciclo, creímos oportuno agrupar a tres compositores por edición, estando adecuado ese número al espacio disponible cada mes.

Como el cuestionario de las entrevistas es común a todos los compositores, publicamos a continuación las preguntas, y luego las respuestas de los entrevistados.

En esta primera entrega, los entrevistados son León Biriotti, Renée Pietrafesa Bonnet y Álvaro Méndez.

-PREGUNTA 1: ¿Cómo se definiría usted como compositor?

-PREGUNTA 2: ¿Sus obras poseen alguna característica o sello propio que las identifican o asocian a usted como compositor, o son absolutamente diferentes sin ningún común denominador unas con otras?

-PREGUNTA 3: ¿Cuáles son sus principales fuentes de inspiración para componer?

-PREGUNTA 4: En el año 2013 realizamos un ciclo denominado "Un espacio para los compositores nacionales", y una

de las preguntas era similar a la que le formulo en esta oportunidad: ¿Cuántas obras ha compuesto a lo largo de su carrera, y cuántas han sido estrenadas?

-PREGUNTA 5: ¿Qué opinión tiene con respecto a la difusión de las obras de compositores uruguayos en nuestro país? Si cree que la misma no es la adecuada, qué aporte constructivo sugeriría para lograr ese objetivo, esa difusión?

-PREGUNTA 6: Si tuviera que elegir a un compositor uruguayo en la historia de nuestra música, quién sería y por qué?

LEÓN BIRIOTTI

Preguntas 1 y 2.

LEÓN BIRIOTTI. Antes que nada deseo señalar que tengo muy presente que éstas no son las horas más adecuadas para este tipo de consideraciones. Estamos todos unidos en consideraciones vitales todas

ellas referentes a la salud y consecuentemente a la economía de todos nosotros, ciudadanos de éste nuestro país y del mundo todo. No es tal vez el momento más adecuado pero sí fue y será pertinente. En algún momento, antes o después, llegará la normalidad y será justo que el problema aquí planteado sea considerado.

Aunando las preguntas 1 y 2 expreso:

No tengo una única respuesta. Comencé a componer empíricamente a la edad de 16 años de modo que en los siguientes 74 años de actividad compositiva fueron diversas las etapas por las que atravesé. Creo que no percibí en sus momentos el comienzo y el fin de esos periodos. Me parece que los diversos estilos, técnicas, estéticas o encare de la obra fue-



León Biriotti

ron dándose en yuxtaposición, desde un comienzo intuitivo y convencional hasta períodos de búsqueda empírica, años de estudio con el excelentísimo profesor, el español Enrique Casal Chapí, otra vez búsquedas empíricas de lo que desconocía pero intuía, descubrimiento de tantos enfoques diferentes de los principales compositores del siglo XX durante los dos años de la beca del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en el marco de la Fundación Di Tella en Buenos Aires bajo la orientación del compositor Alberto Ginastera, la muy fructífera quincena con Gyorgi Ligeti en Darmstadt (Alemania), los años de experimentación con el movimiento vanguardista, en Uruguay y en el extranjero y la reacción a este movimiento que en principio creí liberador pero que finalmente lo sentí paralizante me han llevado a mi actual posición. Esa extensa experiencia ha dejado en mi subconsciente una red de interrelacionados saberes que hacen que me identifique hoy como un compositor heterogéneo o ecléctico. No desprecio nada de lo que atesoré. Todo lo que conocí está a mi disposición y lo uso en cada oportunidad de acuerdo con la obra que tengo entre manos.

Pregunta 3.

LB. Cuando a Stravinski le hicieron una pregunta semejante respondió que “la inspiración viene con el trabajo”. Hago mías sus palabras.

Pregunta 4.

LB. Mi catálogo se compone de: 3 óperas, 14 sinfonías, 8 sinfonietas, 10 diversas obras orquestales, 20 conciertos para solista(as) con orquesta, aproximadamente una 50 obras de cámara de diversas combinaciones instrumentales. La OSSODRE ha puesto en sus programas las siguientes obras: 1966: 1ra. Sinfonía “Ana Frank” (1964); 1975 “Permutaciones” para orquesta (1971); 1976: “Treno por Laura” (1975); 1983: 3ra. Sinfonía (1980) primer premio de la categoría sinfónica en el concurso de composición del SODRE de 1980; 2000: 1ra Sinfonietta (1997);

2002: Sinfonía “Cuadros de otra exposición” para coro y orquesta (2000/2001); 2004: Concerto para clarinete y orquesta (2000); 2004: “Gólem” poema místico para orquesta; 2010: “Las estaciones” para mezzo y orquesta (2003/2007); 2015: ópera “Rashomón” (2012); 2017: “3 preludios trágicos de la ópera Anna Frank” (2013).

El conjunto de cámara:

Nada. Hace años me solicitaron una obra, les facilité las partituras de mi Piano quinteto y... hasta ahora... nada.

La Orquesta Filarmónica:

1997: Sinfonía Jerusalem para soprano, oboe y cuerdas (1996); No recuerdo en qué año, 2do Concerto para oboe (1990); 2019: “Danza de los demonios” de la ópera Lilith (2018).

La Orquesta Sinfónica Juvenil estrenó en: 2018: “Música festiva”, obra dedicada a esta orquesta compuesta en 2004.

Yo nací a fines de 1929, el SODRE a comienzos de 1930 y la OSSODRE muy poco después. Hemos tenido vidas paralelas incluso por haber sido integrante de la OSSODRE durante 43 años, los últimos 25 como corno inglés titular. A pesar de esta hermandad en toda su existencia la OSSODRE ha ejecutado 11 obras de mi autoría. Quizás debo sentirme privilegiado en comparación con mis colegas.

Pregunta 5.

LB. Evidentemente la difusión de obras de compositores nacionales a cargo de las instituciones oficiales es muy pobre.

Entiendo pero no comparto el afán recaudatorio. No comparto porque creo, estoy totalmente convencido que, tanto el SODRE como institución y sus cuerpos estables, para el caso la Orquesta Sinfónica, el coro y el conjunto de cámara, lo mismo la Orquesta Filarmónica no fueron creados como empresas comerciales sino y fundamentalmente como instituciones cuyo cometido principal es la difusión cultural. Si dan déficit pues bien empleado está lo gastado si lo fue en pro de la cultura.

Piensen sus programaciones en función de la recaudación? Suponen que la inclusión de obras sinfónicas de compositores nacionales no es redituable? Me refiero a obras de gran porte. Casi en cada oportunidad que acuden a nuestros compositores, solicitan obras que “por favor no excedan los 8 minutos de duración”, como para llenar un huequito en el programa y así sentir que “han cumplido”.

Cada compositor uruguayo está a la deriva, año tras año, década tras década, generaciones que se van sucediendo y nada cambia. Somos casi ignorados. Los pocos o muchos que somos no tenemos ni agrupación, ni sociedad, ni gremio, ni sindicato que nos apoye y defienda.

El compositor en Uruguay no puede ni remotamente aspirar a vivir de su trabajo (desde luego no me refiero a la música popular). Tenemos conciencia de ello por lo cual lo que nos emociona, cuando por excepción ocurre, es nada más y nada menos que ver y oír nuestras creaciones en el escenario, frente al público para el cual en definitiva trabaja el compositor pues ya se sabe, sin el oyente la obra no existe. Esto es lo que, cuando ocurre emociona nuestros espíritus. No en tanto a pesar de que se nos ignore continuamos



Apoya
Itaú Fundación

trabajando y creando nuevas obras una y otra vez.

¿Qué hacer en pro de modificar esta situación? Pues en principio intentar convencer a quienes tienen a su cargo las decisiones que ante todo es su deber defender y apoyar la obra de los creadores uruguayos, que esto es una obra patriótica.

Es posible una serie de emprendimientos clásicos a poner en práctica:

Elemental, pensar programaciones anuales en las que la composición uruguaya ocupe un lugar preponderante; realizar concursos nacionales de composición; hacer encargos de obras sinfónicas anualmente; estimular a solistas y directores para que incluyan obras de autores nacionales en sus repertorios; interesar al público a conocer la creación musical de nuestro país; estimular a musicólogos, críticos y comentaristas a que se interesen por la vida y obra de nuestros compositores; interesar a coreógrafos a conocer las obras de estos compositores y eventualmente encargar y coreografiar nuevos ballets nacionales; poner en escena óperas ya compuestas y encargar otras nuevas. El SODRE en toda su trayectoria ha estrenado una media docena de óperas uruguayas, incluyendo mi ópera "Rashomón". Seguramente los colegas que vendrán después de mí en este ciclo de "Revista Sinfónica" tendrán otras ideas. Ojalá que así sea.

Pregunta 6.

LB. Esta pregunta no la voy a responder.

RENÉE PIETRAFESA BONNET

Pregunta 1.

RENÉE PIETRAFESA BONNET. Como alguien que expresa lo que siente y piensa a través de los sonidos muy libremente.

Pregunta 2.

RPB. En general tienen un fraseo expresivo. Otras con sonoridades muy libres como el piano preparado o con sonidos armónicos en los diferentes instrumentos y momentos improvisados.

Pregunta 3.

RPB. Son muy diversas e imprevisibles y se inspiran en lo que voy viviendo o recordando o sintiendo, voy expresando en mi música todos los sentimientos que provocan una realidad determinada.

Pregunta 4.

RPB. Entre la música instrumental de cámara, sinfónica, obras electroacústicas, música para obras de teatro, música para danza, para audiovisuales y mixta, unas trescientas y todas fueron estrenadas en nuestro país y en el extranjero.

Pregunta 5.

RPB. Pienso que no es la adecuada. El Núcleo Música Nueva es la única institución que la difunde regularmente pero tendrían que ser las Instituciones como el Sodre, la Filarmónica, la Banda Municipal y todas las emisiones radiales que tendrían que emitir semanalmente obras nacionales analizadas por sus autores que ayudarían a acercar a la música actual a todos los oyentes además de los nuevos espacios que se puedan crear.

Pregunta 6.

RPB. Sería Héctor Tosar. Dice Tosar: "existe una confirmación tanto en el nacionalismo como en el universalismo musicales y es que el hombre es tal en todas partes. Siempre creí que tanto al norte como al sur, en todas las zonas y en todos los climas, hay algo que el hombre tiene en común, por el simple hecho de ser hombre. Eso lleva a un estilo Universal;

pero por otro lado las condiciones de vida son diferentes y hacen que las modalidades cambien. Creo que es muy importante para el artista acercarse lo más posible a eso esencial que es lo que debe primar: lo verdaderamente humano." (Músicos de Aquí, Tomo III. C.e.m.a.u.).

"Siento que el piano es mi instrumento, y siento que a través de mi instrumento puedo escribir mucho mejor música. Todas las piezas de reencuentro con el piano constituyen una notable serie de composiciones de refinada hechura, con un particular paladeo de lo sonoro en sí, y particularmente de lo tímbrico y lo textural." (Héctor Tosar por Coriún Aharonián).

ÁLVARO MÉNDEZ

Pregunta 1.

ÁLVARO MÉNDEZ. Inconstante. No alineado a tendencias o corrientes. Dispuesto a utilizar recursos innovadores o tradicionales de acuerdo a la necesidad expresiva del momento creativo que esté transitando.

Pregunta 2.

AM. A mí me sucede algo con mis obras que no sé si se da en todos los creadores o no, pero, después de pasado tiempo de haber compuesto una obra sinfónica, me sucede algo parecido a lo que acontece con los hijos cuando ya están grandes. No dudo de que sea mi hijo pero a veces me sorprenden sus reacciones o formas de pensar.

Bueno, de esa forma a veces me pregunto: eso lo escribí yo? Jamás lo escribiría de nuevo así. Sucede que a veces, pasado más tiempo, me reconcilio con lo escrito y lo comparto. Sin embargo, en general, en todas las obras escritas hay un común denominador expresivo que se da en los momentos lentos. Siempre encuentro que allí se está expresando mi interior más genuino, más allá de toda técnica o recurso compositivo.

Pregunta 3.

AM. Podría decir que son muy variadas. El disparador puede ser una situación casual como por ejemplo la pérdida de una persona querida, como es el caso de Perfiles en 3 movimientos para orquesta de cuerdas, dedicada al músico Martín Cassinelli Muñoz. Otras veces ha sido un elemento musical escuchado o imaginado y que me atrae y perturba. Así es el caso del conciertito para Flauta (no estrenado) que surge de una simple célula rítmica y melódica. En otras ocasiones puede ser una situación de la naturaleza, pero no como descripción sino mas bien como lo que siento vivencialmente antes esas situaciones como es el caso de La brisa en la costa está jugando para dos guitarras o La brisa y las olas están jugando, que es una obra sinfónica originada en la de las guitarras (no estrenada).



Renée Pietrafesa Bonnet

En otro caso como los 9 Divertimentos para Trío de cuerdas, (no estrenada) me planteo la interacción con un niño muy pequeño, utilizando la sorpresa, la imitación, el susto y esas reacciones intempestivas que manifiestan antes del primer año de vida. En otra oportunidad, tuve el interés de plantear a nivel sinfónico la impresionante sensación que experimentaba al presenciar el desfile de Llamadas, cuando una gran comparsa lubola frente a mí, invadía con su ritmo. Al tiempo van pasando y su intensidad comienza a disminuir y, al mismo tiempo comienza a presentarse el ritmo de la siguiente comparsa. Así se va dando un cambio de intensidad entre la que se va y la que llega y una gran polirritmia. Eso es lo que traté de transmitir en la Rapsodia Rítmica que fue estrenada pero no me dio satisfacción porque no se interpretó esa diversidad rítmica que era el objetivo principal.

Ahora he escrito un Candombe sinfónico que no tiene otro objetivo que el de plantear a nivel instrumental la enorme riqueza rítmica que este género posee y su poder ritual ancestral que con sus variaciones de tiempo, intensidad y ritmo convocan.

Pregunta 4.

AM. Puedo mencionar ocho obras sinfónicas para orquesta de cámara y completa, estrenadas. Cuatro obras sinfónicas sin estrenar y 3 piezas de cámara estrenadas y otras tres sin interpretar aun.

Pregunta 5.

AM. En mi condición de Coordinador General de la Orquesta Filarmónica de Montevideo, es bien claro que me comprenden las generales de la ley.

Pienso que no hay vocación de autoridades políticas en ese sentido y menos aun de los responsables de programar. Debo hacer mención especial al período de dirección del Mtro. Federico García Vigil en que se planteó la interpretación de una obra nacional por programa, salvo casos excepcionales. Luego de nuestra actual Mtra. Ligia Amadio que, aun desconociendo el repertorio nacional por ser extranjera, vive asesorándose para incluir autores nacionales históricos y actuales.

Es una tarea ardua porque en general, los directores extranjeros rechazan la interpretación de estas obras ya que difícilmente las vayan a interpretar otra vez y, en general, conlleva otros problemas como por ejemplo, errores de copia en las partituras. Esto es muy frecuente y te-



Álvaro Méndez

dioso para los músicos de orquesta como para los directores que pierden valioso tiempo de ensayo. Frecuentemente es difícil motivar a los músicos para encarar estos emprendimientos, especialmente si el lenguaje utilizado por la compositora o compositor no es tradicional.

Pregunta 6.

AM. Héctor Tosar. Debo aclarar que fue mi maestro. Músico de sólida formación, sin prejuicios para su propia creación como para el análisis y estudio de las obras que se le presentasen. Una concepción universalista de la creación que mantiene una consistencia y coherencia a través de todas sus obras. Desde la juvenil Tocatta, que es muy interpretada porque funciona para la orquesta y para el público. Sin embargo es la obra menos representativa del Tosar maduro creativamente. No es fácil de escuchar para el público no entrenado, pero tiene la riqueza que se puede escuchar la misma obra muchas veces y siempre estarás descubriendo nuevas cosas. Definitivamente pienso que cuando se encaran obras nacionales, debe dárseles

el tiempo de ensayo que necesiten como para que se corrijan errores de copia si los hay, y que se pueda lograr una versión de lo escrito. He visto en muchas ocasiones en que un director extranjero no le dedicó más de 30 minutos de ensayo para el estreno de una obra y en esos casos pienso que es mejor no interpretarla.

M C M

Arq. Mauricio Capo Macek.

Proyectos, reciclaje, obra tradicional y Steel Frame

Cel. 099598041

arqmauriciocapo@gmail.com

*A los lectores de
"Sinfónica", bonificación
en el trabajo*

**IGNACIO
DAVIES**
FOTOGRAFIA PROFESIONAL



**BODAS
15 AÑOS
MODA
EMPRESARIALES**

www.ignaciodavies.com // ignaciodavies@gmail.com // 099329939 / 24016979

"Conciertos del Este": Acercas de la Temporada 2020 y el proyecto "Cada fin de semana un concierto".

Recibimos de la Comisión Directiva de dicha institución:

"Conciertos del Este" sigue adelante con su actividad a pesar de la situación actual, donde no es posible encontrarnos para disfrutar de nuestros conciertos que con tanto empeño se preparan año a año.

Es así que estamos reprogramando la temporada para la segunda mitad del año, siempre y cuando la situación sanitaria lo permita, y podamos tener la seguridad de la viabilidad de la participación de los artistas, de vuelos y pasajes y de los locales. Oportunamente les enviaremos las novedades para darles a conocer la con-

firmación de la fecha de cada concierto y los demás detalles.

En el mes de Agosto esperamos la actuación de nuestro querido pianista uruguayo **Ciro Foderé**, quien ha interpretado junto a orquestas internacionales conciertos como el N°2 y N°3 de Rachmaninoff, Concierto para Piano N°1 de Bartok, Concierto para Piano N°2 de Saint-Saëns, y sin duda para esta ocasión disfrutaremos de una velada estupenda junto a este destacado pianista compatriota.

Para el mes de Setiembre presentaremos el Concierto por sus Bodas de Oro, de la organista, directora de coro y

orquesta, **Cristina García Benegas**, acompañada del trompetista **Benjamin Browne**, tocando Haendel y Purcell.

A principio del mes de Octubre y como ya es de costumbre, junto a nuestros amigos de ANDA, se desplegará toda la emoción con un Concierto espectacular, donde se estrenará mundialmente el documental "En el corazón del barrio", sobre los hermanos **Franco** y **Damián González Bertolino**, dos artistas criados en el barrio Kennedy de Maldonado. Además **Franco González Bertolino**, de trayectoria interna-



Conciertos
del Este

TEMPORADA

2020

Nos encanta aplaudir a nuestros artistas; pero por ahora, debemos seguir cuidándonos entre todos. Es así que en virtud de las circunstancias aún imperantes, los conciertos programados para Mayo y Junio se han suspendido y estamos haciendo el mayor de los esfuerzos para reprogramarlos. Mientras tanto hemos creado para nuestros socios el Proyecto on-line "Cada fin de semana, un concierto" para disfrutar de lo mejor de la música desde la comodidad y seguridad del hogar.

Los invitamos entonces a mantenerse en contacto con nosotros por correo electrónico, para recibir nuestras entregas semanales y las últimas novedades de la Temporada 2020.

Esperamos poder retomar nuestros conciertos en vivo, a partir del 2º semestre. Hasta Pronto !

Por más información:

mail a conciertosdeleste@gmail.com o en nuestra web, www.conciertosdeleste.org.uy

cional, tocará ese día acompañado por el talentoso pianista uruguayo Javier Toledo.

Continuando con los conciertos programados antes de la pandemia, recibiremos el 31 de Octubre al Ensemble Atlante, un cuarteto barroco de Alemania con un programa de altísima exigencia donde se destaca la participación del mundialmente virtuoso Michael Form en flauta de pico.

En los primeros días de Noviembre contaremos con la participación especial del Opus Trío, con el violinista chileno Freddy Varela que ha sido concertino de la Orquesta Filarmónica de Chile y lo es de Camerata Bariloche y de la Orquesta del Teatro Colón; Stádimir Todonov, violonchelista búlgaro, primer chelo en la Camerata Lysy-Gstaad en Suiza; y Paula Peluso, pianista argentina, quien desarrolla una intensa actividad como pianista de cámara y que ha acompañado a innumerables solistas internacionales y es Maes-

tra de Música de Cámara en el Teatro Colón de Buenos Aires.

Para los primeros días de Diciembre como cierre de la temporada actuará la Orquesta de Cámara de Valdivia, Chile, con la participación de extraordinario maestro suizo-uruguayo Homero Francesch, quien ya ha participado en "Conciertos del Este" como pianista solista. Nuestro querido y admirado Homero Francesch, en la eventualidad de que la orquesta no pueda viajar nos brindará un exquisito recital.

Además nos es grato confirmarles que durante todas las semanas, desde aquí hasta que se reanude la actividad en las salas de concierto, estaremos compartiendo con nuestros socios el proyecto "Cada fin de semana un concierto" que consiste en una serie de conciertos especialmente seleccionados para que disfruten desde su hogar y en familia.

Estos conciertos serán preparados por los integrantes de la Comisión Directiva de "Conciertos del Este" y se les enviará por correo electrónico para que puedan descargarlos en sus dispositivos. Serán emitidos en HD con la más alta calidad y, cada concierto corresponderá a artistas de talla internacional y talento insuperable, que por su alto costo no podrían estar en los conciertos habituales de nuestras temporadas.

Les deseamos a nuestros socios, a los lectores de "Sinfónica" y a todos nuestros amigos de la música, que puedan sobrellevar esta nueva normalidad de la mejor manera posible y, reafirmamos que seguiremos trabajando con alegría y tesón para hacerles llegar nuestro aporte cultural en estos momentos que tanto necesitamos la música en nuestras vidas.

El compositor compatriota Sergio Cervetti y su segunda ópera.

Recibimos noticias de nuestro compositor, residente en Estados Unidos.

Luego de haber compuesto y estrenado su ópera *Elegy for a Prince*, Sergio Cervetti se encuentra en estos momentos realizando las particellas de su segunda ópera: YUM!

Cervetti se motivó a escribir esta ópera de cámara entre los años 2008/09 luego de entusiasmarse con el libreto que le presentó Elizabeth Esris (libretista de *Elegy for a Prince*).

Comenta Cervetti: "Este libreto me encantó porque es una pequeña comedia sobre cosas que tanto a mí y a Elizabeth nos entusiasman, la comida y los buenos vinos. Decidí hacerla con pocos instrumentos -sólo 10- ya que los cantantes son nada más que tres. Mi ópera dura una hora y es fácil de montar ya que solamente se precisa un ambiente que representa la cocina del barítono: Sam".

Nos detalla además el argumento:



Elizabeth Esris y Sergio Cervetti

Dos viejos amigos, Sam e Isabelle quieren dar una sorpresa a otro amigo en común, Kenneth, haciendo una comida y torta de cumpleaños ese mismo día. Durante los preparativos ambos empiezan a tejer sus recuerdos, la hermosa amistad que hay entre todos. Pero al cabo de un

rato se confiesan mutuamente que ambos han estado enamorados de Kenneth pero ninguno llegó a decírselo. Se hace la hora de la cena y Ken no aparece. Deciden llamarlo por teléfono pero no contesta. De repente sale el contestador automático en que Ken les envía un mensaje: está yendo al aeropuerto con su nueva pareja para festejar sus 40 años en Paris y ya han encargado una gran torta a la famosa casa de repostería La Durée. Ambos se ponen furiosos por supuesto y toda la velada parece terminar en desastre. Pero ambos se recuperan y luego de maldecirlo a diestra y siniestra se echan a reír, perdonando y disfrutando de las maravillas culinarias que han hecho.

Los instrumentos utilizados son Flauta, Clarinete, Fagot, Saxofón Alto, Piano, Violín, Viola, Cello y Vibráfono/Marimba.

Cervetti se encuentra preparando además su nuevo cuarteto de cuerdas para el cuarteto AXIOM en Houston, Texas.

De acuerdo a información recibida el 20 de marzo de la Oficina de Prensa del Festival de Salzburgo:

Lamentando la muerte de Krzysztof Penderecki

“Una de las figuras verdaderamente grandes de la historia de la música europea ha muerto. Queremos expresar nuestra profunda solidaridad a su esposa Elżbieta. En la vida y el trabajo, ella era su compañera ideal y también lo acompañó en su última visita a Salzburgo en 2018”, expresó la Presidente del Festival, Helga Rabl-Stadler, expresando su dolor por la muerte del gran compositor.

“Krzysztof Penderecki y su trabajo fueron importantes para el Festival de Salzburgo, y el Festival fue importante para él y su reconocimiento internacional como compositor. El estreno mundial de *Die schwarze Maske* en 1986 fue un punto culminante en la historia de la música, convinieron tanto los críticos como el público”, señaló el Director Artístico del Festival Markus Hinterhäuser, subrayando así la estatura del compositor fallecido.

Krzysztof Penderecki nació en Debica, cerca de Cracovia, el 23 de noviembre de 1933, hijo de un abogado amante de la música. Al principio, recibió clases de violín y piano, y luego estudió composición en la Academia Estatal de Cracovia. Causó revuelo en el Concurso de Varsovia para Jóvenes Compositores Polacos en 1959, donde presentó tres piezas anónimas y ganó los tres premios disponibles.

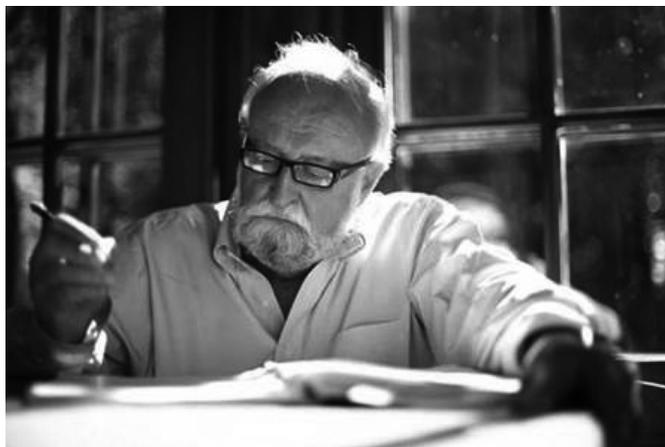
El Festival de Salzburgo creó la Orquesta Sinfónica ORF en 1969 como una bienvenida ocasión para presentar sistemática y metódicamente obras de compositores contemporáneos. Lo más destacado de la primera serie de conciertos en Salzburgo fue la realización de la *Pasión* según San Lucas de Krzysztof Penderecki bajo la batuta de Milan Horvath en la Catedral de Salzburgo. En esta obra monumental, el compositor polaco usó técnicas de la música de vanguardia del siglo XX para dar al relato latino del sufrimiento y la muerte de Jesús credibilidad y franqueza contemporánea. Realizado por primera vez en 1966 en Münster, Westfalia, fue un paso hacia la reconciliación entre Polonia y Alemania y también un signo de alivio de la tensión entre la iglesia católica

y el régimen comunista en Polonia. Esto convenció al Capitular de la Catedral de Salzburgo para consentir la actuación en la mencionada Catedral.

Con motivo del aniversario de los 1.200 años de la Catedral de Salzburgo, cuatro años después, el *Magnificat* de Penderecki para bajo solista, conjunto vocal, coro

las fuerzas: cien minutos de construyendo hacia el clímax absoluto, sin siquiera un momento de descanso”.

Para Heinz Josef Herbolt en *Die Zeit*, Penderecki había demostrado con esta composición basada en un texto de Gerhart Hauptmann y encargado por el Festival de Salzburgo, que el género de la “ópera literaria” es más que música que acompaña a una obra: “En la forma en que se complementa y aumenta, incluso entrelaza el modelo literario con textos de otros autores que de ninguna manera son homogéneos, y al adaptarlos con música adecuadamente estructurada, el trabajo ha establecido una nueva categoría con un valor independiente propio”.



Krzysztof Penderecki (foto: Bruno Fidrych)

doble, coro de niños y orquesta, comisionado por la ORF, se realizó por primera vez en el mismo lugar bajo la dirección del compositor en el verano de 1974.

1979 vio el estreno mundial de otra obra de Penderecki en el Festival: bajo su director principal Leif Segerstam, la Orquesta Sinfónica ORF interpretó su suite de conciertos *Das verlorene Paradies* -que el compositor había compuesto especialmente para el Festival de Salzburgo- en la Felsenreitschule.

En 1986, el estreno mundial mencionado tuvo lugar en el Kleines Festspielhaus: la ópera *Die schwarze Maske* de Penderecki fue un triunfo de crítica y público. En una producción dirigida por Harry Kupfer, Woldemar Nelsson dirigió la Filarmónica de Viena, mientras Josephine Barstow (Benigna) y Walter Raffeiner (Silvanus Schuller) cantaron los papeles principales. El periódico francés *Le Monde* elogió el estreno mundial de Salzburgo por la “unidad orgánica de texto, música y puesta en escena de Harry Kupfer ... Su estrecha colaboración con Penderecki incluso al compilar el libreto es la explicación de esta gigantesca concentración de todas

Sorprendido por la muerte de Penderecki, Daniel Froschauer, que hoy forma parte del Comité Ejecutivo de la Filarmónica de Viena y que fue miembro de la orquesta, recuerda esta actuación de la época: “Nunca olvidaré la profunda impresión que esta obra nos causó, desde el principio, del primer ensayo en adelante”.

En 2018, el director artístico Markus Hinterhäuser invitó a Krzysztof Penderecki a abrir el Festival con su *Pasión* según San Lucas en la Felsenreitschule. En cierto modo, esto cerró el círculo. Bajo la batuta de Kent Nagano, la obra desplegó todo el poder de su mensaje, en presencia y para deleite de su creador.

“Y allí se encuentra en el escenario de la Felsenreitschule, recibiendo las ovaciones de un público entusiasta: Krzysztof Penderecki, 84 años y creador de una de las obras sagradas más monumentales de la historia de la música. Ha pasado medio siglo desde que la *Pasión* según San Lucas del compositor polaco se presentó por primera vez en la Catedral de Münster en 1966. El viernes por la noche, la obra parecía un comienzo ideal para el Festival de Salzburgo de este año, cuya ‘Ouverture spirituelle’ está dedicado al tema de la *Pasión*”. Florian Oberhammer, *Salzburger Nachrichten*, 28 de julio 2018.



A partir de esta edición estaremos recordando algún material de nuestro archivo, conformado en estos 25 años de vida.

En esta ocasión publicamos uno de los artículos de nuestro siempre querido y recordado colaborador Daniel Balart, fallecido en 2014, que por varios años publicara su Sección "Hopera con Hache". Sus artículos no sólo transmitían



Daniel Balart

los amplios conocimientos que poseía en materia de ópera, pero también, por su condición de Médico Otorrinolaringólogo agregaban ese toque de humor, esa sonrisa, esa cuota de positivismo, que en estos días de crisis sanitaria significan un importante aporte.

El siguiente artículo corresponde a noviembre de 2012.

HOPERA CON HACHE

Colombia 2

Medellín es la segunda ciudad colombiana, capital del departamento de Antioquia. La bellísima urbe cuenta con 2.393.011 habitantes. El teatro Metropolitano fue inaugurado en 1987, y tiene capacidad para 1.634 espectadores. La diva principal que ha dado este país es la mezzosoprano Martha Senn, y su gran pintor y escultor es Fernando Botero. Acá falleció trágicamente el uruguayo Carlos Gardell.

Fue el 30 de setiembre pasado, que mi amiga Lyda Ishibashi, con la que preparamos el post grado de ORL, hace casi 20 años, en Montevideo, me invitara a conocer su patria querida. Con unos boletos de Platea,

para presenciar *La Traviata* de Verdi, fue como mostrarle una zanañoria a un conejo para que corra. Nuestros estudios con los colombianos en el edificio Rialto de Avenida Italia y Las Heras, fueron inolvidables. Corríamos al baño a escuchar "Ernani Involami" por Rita Contino, que vivía directamente unos pisos más arriba, y por el ducto deleitaban sus fabulosos agudos. Cuando al fin retumbaba estruendoso el sonido de la cisterna, volvíamos a los libros: -" Las hemorragias agudas de las fosas nasales son producidos por las rupturas de los vasos sanguíneos, y se llaman Epistaxis... si se pierde súbitamente más del 30% del volumen sanguíneo puede sobrevenir la muerte".

Dirigió las funciones aquel tenor argentino, Dante Ranieri, que hace algún tiempo cantara el Edgardo de la *Lucia* en el Solís, junto a Juan Carlos Gebelin, Claudia

Sisca, Carlos Colman y Graciela Zografos. Fue y es un excelente músico, culto, sofisticado, de voz muy efectiva, y ahora de batuta segurísimo. El tenor mexicano Rodrigo Garciarroya, cantó el aria "Lunge da lei per me non v'ha diletto! De miei bollenti spiriti. oh mio rimorso", fuera del escenario, adelante, en platea, apoyado sobre la baranda del foso de orquesta, con una voz que se está desarrollando hacia el spinto neto de roles más pesados.

El barítono español Antonio Torres, se potenció con la soprano en el gran dúo del segundo acto, deleitando con su aria "Di Provenza il mar il suol", seguida de "No,

punto de vista vocal al comenzar "E strano!. Ah fors'è lui. Follie! follie!"; son 10 minutos de taquicardia extrema. Recibió una merecida ovación en las dos arias, siendo la última la que hizo emocionar y erizarse a gran parte del público presente. Ella cala hondo, no se queda sólo en la música, utilizando la voz corta la frialdad de un mundo materialista, es la dama de las camelias de Alejandro Dumas (hijo), ideal!

Con la familia del esposo de Lyda, que se llama muy a lo García Márquez, e increíblemente, Armando Gallo, tuvimos en una pequeña hacienda de la familia, en las afueras de Medellín, una comilo-

na pantagruélica para tener las cinturas de Fernando Botero, con jugo delicioso de maracuyá; y allí en la emoción más extrema, al borde del llanto, entre orquídeas y árboles, festejamos por el reencuentro luego de tantos años, dando gracias a la vida, y yo aseguro haber vis-

to que sobre nuestras cabezas volaban mariposas amarillas.

Pude articular unas palabras en el brindis, y orar a Dios por mi cuñado Dr. Carlos Anido Suiffet, que ya no está con nosotros, y que si el Señor del Universo quisiera llevarme en ese mismo instante, atragantado por un hueso de capibara o capincho, yo caería sobre la grama tropical, sonriendo, alabándolo una y otra vez por permitirme llegar a este regalo bendito!!!.

(Daniel Balart)



La soprano Lada Kyssykova, una revelación.



Almorzando con los Gallo (en primer plano y a la izquierda Daniel Balart)

non udrai rimproveri". Finalmente la que Verdi consideraría la Violetta ideal, la soprano Lada Kyssykova, de bellísima figura, cara de ángel, de creer en su delicadeza y palidez, que una plaquita de tórax, no le anuncie una patología pulmonar grave, excelente actriz, sensible, y voz perfecta, de acentos líricos, matizados, sensuales y apasionados, como el Caribe de las islas del Rosario en Cartagena de Indias.

Pese a que es nativa de las estepas de Kazakistán! Violetta comienza siendo muy difícil al final del primer acto, y progresivamente se va haciendo más fácil desde el



Atrapar lo efímero: un viaje iconográfico

Esta Sección se crea en el marco del Proyecto “Tu casa es un escenario” financiado por la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII, Programa de Innovación a través de Industrias Creativas, llamado a Proyectos para la situación de aislamiento social por el COVID-19) y la Universidad de la República. Es desarrollado por el Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas (CIAMEN), Cenur Litoral Norte..

Participan como instituciones asociadas el Teatro Solís, la Orquesta Filarmónica de Montevideo y Radio Nacional de Uruguay.



Por MARITA FORNARO BORDOLLI

Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas/ Escuela Universitaria de Música Universidad de la República

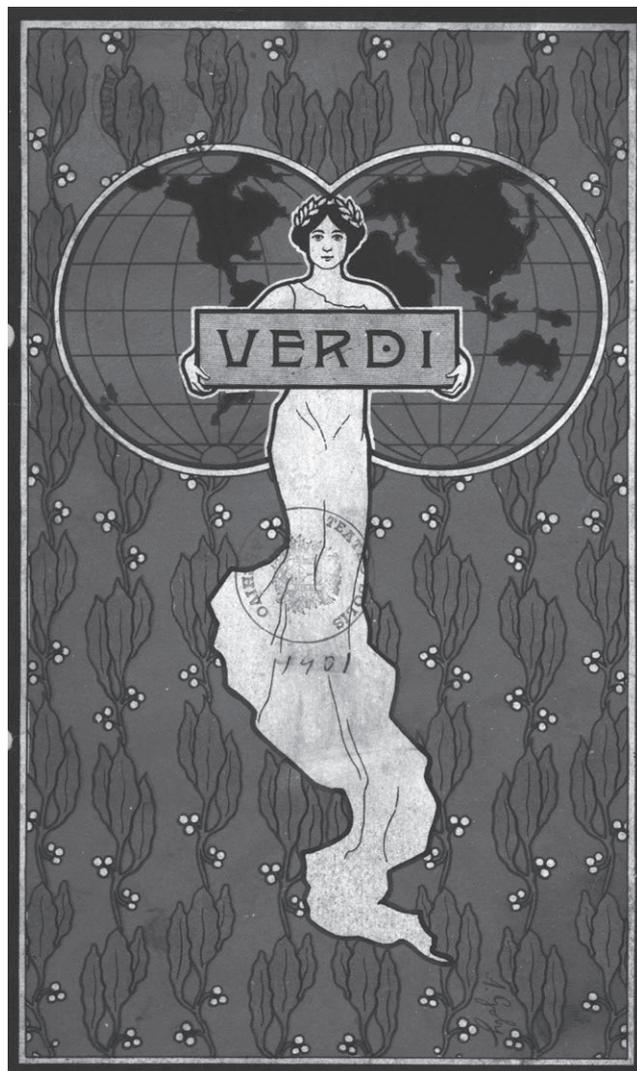
maritafornaro@gmail.com

Sinfónica inaugura hoy una nueva sección, dedicada al análisis de imágenes relacionadas con las artes performáticas y en especial con la música.

Hemos escrito más de un artículo sobre iconografía musical en la Revista, pero desde este número, y gracias a la atención que su Director dedica a la musicología y disciplinas vinculadas a las artes que se despliegan en el escenario, creamos un espacio donde se analizarán documentos relacionados con el tema. No escribiré sólo yo; lo harán otros uruguayos y también serán invitados expertos de otros países.

La iconografía de las artes performáticas es un tema de investigación de largo desarrollo e importante auge actual. A él dedican acciones concretas las dos grandes sociedades globales dedicadas a estas artes: la *International Musicological Society* tiene uno de sus cuatro *Répertoires* centrado en la Iconografía, el *Répertoire International d'Iconographie Musicale* (RIDIM, <https://ridim.org/>), tiene además uno de sus Grupos de Estudio dedicado al tema. Por su parte, en el *International Council for Traditional Music* (ICTM, [\[ictmusic.org/\]\(http://ictmusic.org/\)\) también existe un Grupo de Estudio centrado en este tema, y ambas instituciones organizan encuentros regulares de investigadores.](http://</p></div>
<div data-bbox=)

La iconografía (e iconología) de las artes performáticas se ha desarrollado de manera respetable en Uruguay durante los últimos años. De hecho, el título “Atrapar lo efímero”, con el que identificaremos esta Sección de *Sinfónica*, es el que hemos elegido para el macroproyecto de investigación de nuestro Grupo I+D “Música y Sociedad” (GIDMUS); este proyecto se centra en el análisis de imágenes y en los estudios sobre el cuerpo. Varios de sus integrantes han presentado trabajos en congresos y publicado artículos y capítulos de libros, y en 2019 Uruguay fue el primer país de América Latina que recibió un Simposio del Grupo de Estu-



Programa de mano, 1901, Teatro Solís. Archivo CIDDAE.

dio del ICTM (Salto, octubre de 2019) actividad que fue ampliamente cubierta por *Sinfónica*. En este Simposio estuvieron presentes los dos expertos internacionales que lideran la iconografía musical a nivel global: Zdravko Blasékovich, del ICTM, co-organizador del Simposio con la Universidad de la República, quien lidera el *Study Group* de la institución internacional, y Antonio Baldassarre, responsable del ya mencionado RIDIM.

Ahora bien, luego de esta presentación de carácter institucional cabe la pregunta: ¿Por qué una sección dedicada a este tema en *Sinfónica*? La importancia de la imagen no necesita justificarse para artes escénicas como el teatro, el teatro musical, la danza. Pero si nos detenemos a pensar, gran parte de nuestra experiencia de la música también está vinculada a lo visual: un instrumento, el cuerpo de un intérprete, un contexto donde ésta se escucha - sea la platea de un teatro, sea el ámbito privado; se trate de una ceremonia cívica donde se entone el Himno Nacional o de la escena intimista en la que un adulto canta a su niño una canción de cuna.

Muchas veces es una imagen fija - un cuadro, una fotografía - el único vestigio que nos permite, precisamente, atrapar lo efímero de las artes que transcurren en el tiempo, y que, si no media una tecnología de registro audiovisual, se pierde para siempre. La iconografía actual se ocupa tanto de la imagen fija como de la imagen en movimiento; en esta Sección nos ocuparemos prioritariamente del primer tipo. Sin esas imágenes fijas, registradas en miniaturas medievales, en estatuas renacentistas, en estandartes de procesiones, en pinturas al fresco de iglesias cristianas, de ciudades mayas, en fotografías de intérpretes, ceremonias, contextos, para citar sólo algunos de los soportes, temas y técnicas, poco sabríamos de muchas manifestaciones artísticas. Por otra parte, estas representaciones han tenido y tienen frecuentemente un carácter simbólico, metafórico, alegórico. También utilidades prácticas: muchas veces la representación de un instrumento musical en una estatua de un bajorrelieve de una iglesia permite reconstruir, por *luthiers* especializados, el instrumento para otorgarle nueva vida física. Se puede pensar, como magnífico ejemplo, en los instrumentos musicales representados en manos de los Apóstoles en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela.

Los mitos grecolatinos en relación con el origen de la música fueron tema preferido de pintores de diferentes épocas de Europa; las imágenes representaban un mundo, generalmente religioso, para los pueblos europeos que no dominaban la lectura, y en ellas la música y la danza son de presencia constante. También en templos de culturas asiáticas, de India por ejemplo, donde la fertilidad y el placer aparecen en las representaciones escul-

tóricas sagradas. En suma, un mundo entero de representaciones realistas o abstractas, de función descriptiva, de función simbólica, de propósito testimonial, de mensaje alegórico...

Como inicio del material a ofrecer he seleccionado dos imágenes indispensables como estudiar la recepción de Giuseppe Verdi en Uruguay. Estos dos dibujos impresos pertenecen a programas de espectáculos conservados en el Centro de Investigación, Desarrollo y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) del Teatro Solís. El primero constituye la carátula de un programa de 1901; en él aparecen vinculadas figuras y colores simbólicos: en un fondo verde y dorado con hojas de laurel, una figura femenina (una musa?) de reminiscencias helénicas, con corona también de laurel, alude a la victoria, en la tradición que se remonta al mito de Dafne y Apolo. Esta figura sostiene un cartel con la palabra Verdi, encuadrada por un mapa mundi desplegado, que muestra todos los continentes: declaración explícita del triunfo mundial del compositor, en una mirada absolutamente globalizante.

Un segundo ejemplo corresponde a la Temporada de Ópera de 1914. Cielo mítico y tierra uruguaya se unen en la carátula del programa, dominada por dos figuras angélicas, una masculina, alada, con una larga trompeta, y otra femenina, con capa roja y corona de laurel. Aquí las figuras no están en pose estática, sino que la figura femenina, en primer plano, expone hacia el espectador la partitura de la ópera *Aida*, partitura seleccionada de una pila apoyada en las nubes, en

cuyos lomos se leen los nombres de diferentes compositores (italianos, mientras la figura masculina interpreta el instrumento. Al fondo, a la izquierda y abajo, las nubes dejan ver el Cerro de Montevideo, símbolo de la ciudad y de su historia. Las figuras alegóricas utilizadas para representar la gloria desde la Antigüedad (trompeta, laurel) se unen a la alegoría de la urbe fundadora.

Este breve análisis de estas dos imágenes nos remite al fervor con que fue recibida la obra de Verdi en Uruguay durante más de siglo y medio. Otros documentos podrían complementar a estos dos; entre ellos, el propio edificio del otrora "Instituto Verdi" resume la admiración de la familia Sambucetti, su fundadora, por este compositor. El edificio es obra del ingeniero británico John Adams, también responsable del Teatro Victoria. Adams



Programa de mano, 1914, Teatro Solís. Archivo CIDDAE.

concibió una fachada neoclásica, con gran suntuosidad en el frontispicio, friso con guirnaldas y dos grupos escultóricos que, como la decoración del interior, se caracterizaban por su carácter simbólico. La lectura del edificio como documento permite acercarse al culto que los Sambucetti desarrollaron en torno al compositor. El propio Verdi había autorizado el uso de su nombre, que aparece en relieve en el tímpano de la fachada neoclásica; al frente de ella se conservan hasta hoy los dos bustos que lo identificaron desde su creación: el del italiano y el de Wagner. Todo el edificio abundaba en simbología musical; en su interior se ubicaba, entre otros, un óleo de Antonio Martín Perlasca, “La glorificación de Verdi”, de ocho por cinco metros¹. Esta excepcional documentación respecto a la recepción de la música, y específicamente de la ópera y de Verdi, se perdió con los afanes modernizadores que llevaron a las autoridades montevideanas – para ese entonces propietarias del edificio - a “actualizarlo en 1950. El mismo objetivo provocó la modificación de su fachada. Hoy en actividad como “Sala Verdi”, con los dos bustos guardianes que reciben al público, todavía conserva elementos arquitectónicos y decorativos que glorifican la música. Perdida parte de la documentación, los programas de espectáculos del Teatro Solís pueden suministrarlos datos valiosos respecto a la recepción del compositor en Uruguay.

Como puede apreciarse, todos estos elementos permiten, a partir de la iconografía, sacar conclusiones sobre la posición del compositor en el panorama musical uruguayo y vincular esta predilección con la importante inmigración de italianos al país. La lectura adecuada de estas imágenes proporciona información que puede relacionarse con aspectos de la historia, la arquitectura, la formación de públicos, el gusto y el consumo locales.

En esta tarea estaremos desde esta nueva sección, a partir de imágenes de diferentes épocas y localidades de Uruguay, para compartir con los lectores nuestro trabajo y el de investigadores invitados.

1 Montero Zorrilla, Pablo, 1988 – *Montevideo y sus teatros*. Montevideo: Linardi y Risso.



Foto histórica del “Instituto Verdi”, Montevideo.

Roberto Speranza

El pasado 30 de marzo falleció Roberto Speranza.

Al estar ya cerrada nuestra revista de abril en esa fecha, nos vimos obligados a publicar la información en esta edición.

Su amor por las artes -muy especialmente de la ópera- lo llevó a abrir una sala de actividades culturales en su conocida fábrica de pastas La Spezia, de Libertad casi Bulevar

España, frente a la casa donde había vivido nuestro compositor Eduardo Fabini.

Mi relación con Speranza fue muy cercana; horas y horas a lo largo de los años hablando de ópera o disfrutando las visitas a la Cantina que había abierto en la calle Gonzalo Ramírez, en la que



Roberto Speranza

él mismo alegraba a los comensales con su hermosa voz de tenor.

“La Sala de La Spezia”, como llegó a identificarse en nuestro medio artístico fue, diariamente, centro de muy diversas actividades culturales, conciertos, recitales, exposiciones, conferencias, y era común que algunas de ellas finalizaran con brindis acompañados de las exquisitas pastas de La Spezia.

Conservaré permanentemente en mi memoria a Speranza, pero, entre otras cosas, y principalmente porque La Spezia fue el primer aviso que tuvo nuestra revista. Durante 1994, recorriendo incansablemente empresas que me permitieran hacer realidad la idea de

publicar una revista de estas características, un día visité a Speranza y le dije: “Roberto, estoy en busca de obtener avisos para poder concretar mi idea de editar una revista de música, ópera y danza”. Su respuesta fue inmediata: “Cuente con mi apoyo”.

En 2009 la Asociación InterArte me entregó el Premio ALAS al “Periodismo Musical” por la labor de Revista Sinfónica, y el encargado de entregarme el premio con emotivas palabras fue Speranza.

Entre las múltiples actividades que realizó Roberto Speranza, fue como siempre dije “llevarle a un barrio el arte y la cultura” a través de su Sala de actividades culturales. Sin duda, una excelente iniciativa que además tuvo la gran importancia de descentralizar dichas actividades del Centro de la ciudad.

Que en paz descanse.

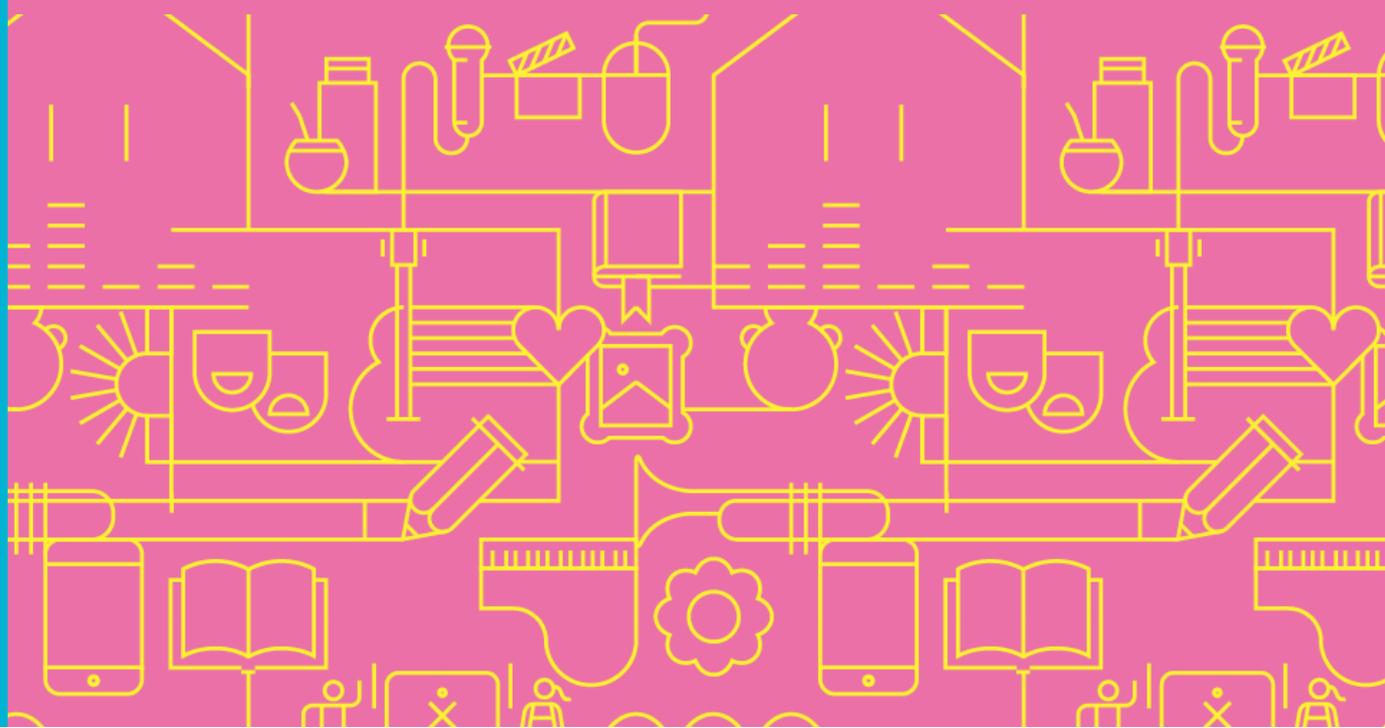
Diego Barreiro



¡DESCUBRÍ TODO LO QUE HAY PARA HACER #DESDECASA!

Espectáculos, conciertos,
muestras, actividades
y mucho más.

montevideo.gub.uy/desdecasa





Marion Jones: "El canto es la forma de expresión del alma"



Entrevista de
DIEGO BARREIRO
sinfonica@vera.com.uy

SINFÓNICA. Háblanos de tu actividad artística. Integras el Coro del SODRE, pero desarrollas otras actividades líricas? Te dedicas además a la docencia musical?

MARION JONES. Muchas gracias por la entrevista. Quiero destacar que ésta es la única revista de este tipo que hay en Uruguay y considero que es de mucha relevancia, ya que es una referencia sobre temas que hacen parte a la cultura de nuestro país.

Sí, hace 25 años que audicioné y soy soprano estable del Coro del SODRE, de lo cual siento mucho orgullo y sentido de pertenencia. Tenemos cantantes maravillosos y nuestro director, Esteban Louise quien comenzó a dirigirnos hace 10 años, con veinte y pocos años ha demostrado desde entonces que tiene una sensibilidad, capacidad, disciplina y profesionalismo que ha contagiado a todos, a la vez que nos ha hecho incursionar en distintos géneros que si bien no son nuestra esencia, nos enriquecen como cuerpo coral.

Hace 15 años también dirijo el Coro Sancta Maria, un coro que se dedica a eventos empresariales, institucionales, bodas, civiles etc., a todos nos encanta lo que hacemos porque también, combinamos lírico y moderno y hemos logrado un amplio repertorio y eso a la gente le gusta.

Marion Jones es soprano del Coro del SODRE y dirige e integra el Coro Sancta Maria. Nuestra revista la entrevistó a raíz de un video que se viralizó en redes sociales cuando el 5 de abril, en el balcón de su apartamento en Pocitos, cantó para todo el vecindario, demostrando así la sensibilidad y solidaridad de nuestra cantante ante los momentos que estamos viviendo.

Hace unos años estuve dedicada a la docencia pero por falta de tiempo, ya que también soy secretaria de UniónCapital AFAP y tengo 3 hijos adolescentes, con todo lo que eso implica, decidí no dar más clases ya que prácticamente no tenía ningún horario libre en la semana ni fines de semana. No lo descarto en un futuro, porque es un precioso trabajo, ver cómo se van transformando las voces de los alumnos y lo bien que les hace.

S. ¿Cómo surgió tu excelente iniciativa de brindar ese concierto lírico el 5 de abril?

MJ. Nuestra familia es muy activa, nos vimos todos de golpe teniendo que cambiar nuestras actividades cotidianas, pasando

a estar las 24 horas en casa, la oficina trasladada a casa, mi esposo que es arquitecto con sus proyectos, mis 3 hijos con aulas virtuales a la vez, invadiéndonos cada uno nuestros espacios, teniendo que generar reglas de convivencia para aprender a respetarnos como nunca; una de las cosas más efectivas que comprobé en casa, era que al momento de hacer música (en casa todos tocan instrumentos y cantan), cambiaba el ánimo por completo, eso también lo vi en la movida que veía en la TV donde en varias ciudades del mundo, los vecinos salían a compartir su arte, ya fuera cantando o tocando instrumentos.

Se me ocurrió que por qué no, hacer algo similar ya que empecé a extrañar mis ensayos diarios del SODRE y mis ensayos del Sancta Maria. A su vez, en mi edificio, varios vecinos me preguntaban por qué no salía a cantar al balcón. Y así, con una infraestructura básica (parlante y un micrófono), decidí cantar algunas canciones para ellos.

S. También en mi barrio sucede algo similar: casi todas las noches alguien pone música a gran volumen durante media hora, y al finalizar la gente lo premia con aplausos. Sin duda es una muy loable iniciativa para acompañar y tratar de hacer más llevaderas estas "cuarentenas".

Seguramente el premio que recibiste del vecindario a través de los aplausos tan espontáneos te alentarán a reiterar esos conciertos.

MJ. Sin duda, considero que fue mucho más lo que recibí de la gente que lo que

dí. Eso demuestra que la música es una terapia y que es algo que logra unir a todos porque va directo al alma de quien la escucha, moviliza sensaciones y sentimientos y en este momento eso es vital, todos necesitamos de cosas que nos hagan sentir bien. Lo increíble es que vi gente de todas las edades, que sin duda no deben compartir los mismos gustos musicales pero todos unidos.

Para mi sorpresa, tuvo un alcance totalmente inesperado, la gente se enganchó con ese espacio de reunión virtual entre vecinos de la cuadra y a su vez de distensión, recibí incontables muestras de cariño que nunca hubiera imaginado y eso me animó a salir otras veces; en fin, terminé saliendo los tres domingos siguientes de abril a compartir un rato de música ya que recibí innumerables pedidos para hacerlo y las muestras de cariño de muchísima gente...

S. El concierto que brindaste habla de tu sensibilidad, de tu solidaridad. ¿Qué significa para ti la música, y más concretamente el canto?

MJ. La música es mi vida. El canto es la forma de expresión del alma, te expone pero también te hace sentir plena. La música es mi forma de comunicarme, es mi terapia, según mi estado anímico me acompaña, me alegra, me calma etc., es el medio de sacar para afuera todo lo que tengo adentro. Para mí la vida sin música no sería lo mismo.

Los que me conocen saben que siempre estoy de buen humor, soy alegre por naturaleza; el único momento en que estoy

triste es cuando no estoy bien de la voz; ese es mi punto débil.

Por otro lado soy extremadamente sensible, soy de las que lloran igual mirando dibujitos; es inevitable, creo que esa sensibilidad la tienen todos los cantantes, pero también es lo que nos hace que logremos transmitir y conectar con quien nos escucha.

Cada uno tiene un don para algo, para mí el poder cantar es una bendición y yo doy gracias cada día por ello y más aún poder trabajar de lo que uno ama. Como me dijeron alguna vez mis hijos: "lo tuyo no es trabajar, porque a vos te gusta lo que hacés".

Creo que en este momento, muchísimos uruguayos están demostrando que cuando se necesita somos solidarios; es incontable la cantidad de acciones que se han sumado y cada una aporta su granito de arena para sobrellevar estos tiempos difíciles.

S. Te pediría un mensaje final, basado en estos momentos que estamos atravesando.

MJ. La cuarentena trajo cosas malas pero también cosas muy buenas, ha sido una oportunidad única para reforzar los vínculos con nuestros afectos, unir a las familias, para hacer esas actividades postergadas, cantar en familia, para jugar, sentarnos a la mesa a charlar y reflexionar, ver qué cosas que antes eran imprescindibles, no son tan importantes como creíamos, también para darnos cuenta



Coro del SODRE



Coro Sancta María

que como nunca, ahora en momentos de dificultad, debemos saber apreciar y dar gracias para cada cosa que tenemos y a la vez adaptarnos y aceptar lo que no tenemos.

Algo sobre lo que hemos reflexionado mucho con mi esposo, es que tomamos conciencia y hoy nos preocupa más que antes, el futuro que le vamos a dejar a nuestros hijos ya que todos somos responsables a nuestra medida de lo que pasa en el mundo. Si hacemos el intento de ser mejores, estamos haciendo nuestra parte; creo que llegó el momento de ser más actores y no meramente espectadores de lo que pasa a nuestro alrededor.



Marion Jones en el video brindando su concierto en el balcón de su apartamento, mientras se destacan los elogiosos comentarios que iba enviando la gente durante el mismo.





Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídis, y la Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis

© nairí aharonián p

Graciela Paraskevaídis y Coriún Aharonián

SINFÓNICA. Hija de Graciela Paraskevaídis y Coriún Aharonián, dos personas identificadas completamente con la música, tú no has seguido esa disciplina artística.

NAIRÍ AHARONIÁN. No, para nada. Ni tengo talento ni fui signada por ellos para hacerlo. Sí me sumergí desde siempre en las humanidades y en el arte —sí signada por mis padres, no sé si voluntariamente—, pero mis inquietudes siempre fueron, en lo artístico, por la fotografía, y ese fue el camino que seguí, entre otros, paralelos y no tanto, que voy recorriendo en simultáneo.

S. Sin duda en tu hogar se respiraría música prácticamente todo el día. Cuéntenos acerca de esa vida diaria.

NA. En mi hogar de la infancia y la adolescencia la música no acompañaba la cotidianeidad, como sí sucede en la mayoría de las casas de las personas. El silencio signaba la mayor parte de la vida diaria. Sin embargo, el estudio y taller —y archivo— de Coriún y Graciela estuvo los primeros años en nuestra vivienda y luego al lado de donde vivíamos, así que seguro la música —y las y los músicos— formaron parte indisoluble de mi vida. Desde los talleres de composición a fines de los setenta y comienzos de los ochenta, en plena dictadura, cuando se compusieron muchísimas canciones muy significativas para su época, en el apartamento del Parque Posadas hasta bien entrados los noventa.

En el número anterior publicábamos una información recibida de la mencionada Fundación. Esto nos motivó a entrevistar a Nairí Aharonián Paraskevaídis, hija de los recordados Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis.

También, como toda niña que a veces ha de acompañar a sus padres a trabajar, iba a los conciertos del Núcleo Música Nueva y en alguna ocasión a los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. El privilegio de haber participado, involuntariamente, de muchas de esas instancias y el hecho de haber podido conocer a muchas y muchos músicos uruguayos y extranjeros es también lo que hace que la Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis pueda sostenerse a futuro, porque hay una relación afectiva con muchos de ellos, algunos de quienes son hoy miembros de la fundación, y un conjunto de sobreenten-

didos éticos y estéticos que permiten un diálogo honesto y comprometido.

Fui y soy una escucha de música bastante ávida y también tuve en ese sentido un diálogo permanente con mis padres, tanto cuando empecé a escuchar y mi padre venía con pilas de discos a complementar o “educar” mi escucha como cuando les llevaba cosas que escuchaba para compartir y conocer su opinión. Porque siempre estaban abiertos y a la espera de nuevas músicas y músicos y siempre surgían de allí más y más músicos y músicas.

S. Definíenos separadamente a tu padre y a tu madre.

NA. Mi padre fue un tipo muy generoso en sus afectos y también muy tajante en sus opiniones. Eso hacía que fuera incondicional y al mismo tiempo de una honestidad brutal. Tenía todo el tiempo del mundo, casi literalmente, para sus alumnos, y tenía siempre un abrazo apretado para todos sus seres queridos. Como docente creo que tenía una capacidad de transmitir no solo conocimiento sino pasión y compromiso. Como compositor me parece interesantísimo y como gestor era inigualable. Y ahora que podemos hurgar entre los rastros de su infancia y adolescencia, esa curiosidad por el mundo —que tanto signó su aprendizaje con Lauro Ayestarán— y esa eficiencia en la gestión aparecen desde tempranísima edad.

Mi madre era una mujer inmensa. De ideas muy claras y convicciones igual de firmes que su compañero, podía ser tan



Nairí Aharonián Paraskevaidis

incondicional como implacable en sus opiniones. Tenía una disciplina envidiable y era naturalmente vanguardista. Su sencillez no le quitaba fineza y su conocimiento de la música culta era infinita. Era menos expresiva en su afectividad y sin embargo cálida y constante. Sus composiciones son de una fuerza enorme y suelen desafiar al escucha incauto. También supo ser excelente gestora, no solo de asuntos musicales sino también de otras expresiones de la cultura, sobre todo vinculadas al cine, desde dentro de la Cinemateca como en proyectos propios.

Ambos, por sobre todo, fueron inmensos militantes. De la cultura, de la política y de la vida. Y leales, ambos, a sus convicciones éticas y estéticas.

S. La vida musical de Graciela y Coriún fue muy intensa, tanto en Uruguay como en el exterior. Sé que resulta difícil, pero podrías hacer una síntesis que definiera sus respectivas trayectorias.

NA. Coriún Aharonián (1) (Montevideo, 1940-2017) fue discípulo de, entre otros, Héctor Tosar y Luigi Nono en composición, y Lauro Ayestarán, con quien se formó en musicología.

Fue becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Torcuato Di Tella (Buenos Aires) y del Groupe de Recherches Musicales, así como de la Fundación Guggenheim (2004-2005) para desarrollar trabajos musicológicos. Fue compositor invitado del Programa de Artistas en Residencia del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) (1984-1985).

Compositores como Edgar Varèse o Anton Webern influyeron en su música, así como Gerardo Gandini, Vinko Globokar, György Ligeti, Gordon Mumma, Folke Rabe, Fernando von Reichenbach, Chris-

tian Wolff y Iannis Xenakis, además del ya mencionado Luigi Nono.

Entre 1985 y 1991 se desempeñó como docente en la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República y también fue docente en el Instituto de Profesores de Montevideo y director de coros en Educación Secundaria. Fue docente invitado de universidades de Brasil, Ecuador, Colombia y Argentina e impartió seminarios en diferentes países de Asia, América y Europa.

También fue docente en su estudio y archivo en el Parque Posadas, donde se formaron numerosísimos músicos y músicos uruguayos de diversas generaciones y donde también investigaron y participaron de seminarios músicos e investigadores extranjeros.

Coorganizó los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) (1971-1989) y cofundó el Núcleo Música Nueva (NMN) de Montevideo. Integró la Sociedad Uruguaya de Educación Musical, la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea (SUMC), la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) y la International Association for the Study of Popular Music (IASPM). En 2009 fundó el Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM), del que fue director honorario hasta su fallecimiento. Sus composiciones han sido ejecutadas en más de treinta países y fueron compiladas, en Uruguay, en dos CD editados por Tacuabé en Montevideo: *Gran tiempo* (1995) y *Los cadavres* (2001), y uno póstumo, monográfico, editado por el Ensamble Aventure, de Alemania, *una carta* (2019). Compuso músicas para cine y, sobre todo, para teatro, así como fue arreglador de numerosos discos de músicos uruguayos, entre quienes destacan Daniel Viglietti y Los Olimareños.

Editó varios libros que reunían sus preocupaciones en torno a la investigación y la docencia musical: *Héctor Tosar, compositor uruguayo* (Montevideo, Ediciones Trilce, 1991); *Hacer música en América Latina* (Montevideo, Tacuabé, 2012 y 2014); *Conversaciones sobre música, cultura e identidad* (Montevideo, Ombú, 1992; Montevideo, Tacuabé, 2000, 2005 y 2012); *Educación, arte, música* (Montevideo, Tacuabé, 2004 y 2013); *Músicas populares del Uruguay* (Montevideo, Universidad de la República, 2007; Montevideo, Tacuabé, 2010 y 2014), e *Introducción a la música* (Montevideo, Tacuabé, 2002, 2008 y 2012). En 2010 fue nombrado Ciudadano Ilustre de Montevideo.

Graciela Paraskevaidis (2) (Buenos Aires, Argentina, 1940-Montevideo, Uruguay, 2017) cursó estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires. Fue becaria del CLAEM del Instituto Torcuato Di Tella en dicha ciudad, y luego del DAAD en Freiburg. Residió en Berlín, como invitada del Programa de Artistas en Residencia (1984) y en Stuttgart como invitada de la Akademie Schloss Solitude (1998).

Agradecía a Roberto García Morillo, Iannis Xenakis y Gerardo Gandini las enseñanzas y estímulos recibidos para la composición. Se consideraba deudora de los ejemplos de ética de Edgar Varèse, Silvestre Revueltas y Luigi Nono.

Sus composiciones recibieron diversos premios (Asociación Argentina de Compositores, Municipalidad de Buenos Aires, Academia de Artes de Berlín, entre otros) y se han interpretado en Alemania, Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Corea del Sur, Cuba, Escocia, España, Estados Unidos de Norteamérica, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Mé-

xico, Rumania, Suecia, Suiza, Turquía, Uruguay y Venezuela.

Parte de su producción fue incluida en varios fonogramas editados en Alemania, Bolivia, Brasil y Uruguay. Tres de ellos, son monográficos: *magma* (nueve composiciones, 1996) y *libres en el sonido* (siete composiciones, 2003) en el sello Tacuabé de Montevideo, y *libres en el sonido* (Alemania, Wergo, 2019), póstumo, grabado por el Ensamble Aventure.

Como docente desarrolló una extensa actividad privada y, entre 1985 y 1992, también en la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República. Dictó seminarios y conferencias en numerosos países. Fue invitada a integrar jurados de composición nacionales e internacionales. Al igual que Coriún, fue docente de talleres y seminarios en el estudio y archivo que compartían, en el Parque Posadas. Escribió numerosos ensayos sobre música latinoamericana contemporánea y colaboró regularmente con *Pauta*, *Revista Musical Chilena*, *MusikTexte* y el diccionario *Komponisten der Gegenwart*. Entre 1990 y 2000 fue coeditora de la *World New Music Magazine*, anuario de la SIMC; fue también editora del sitio www.latinoamerica-musica.net, dedicado a la difusión de textos de y sobre música latinoamericana actual.

Perteneció al colectivo de organización de los CLAMC. Integró el NMN y la SUMC. En 1975 se radicó en Uruguay y residió en Montevideo hasta su muerte en febrero de 2017.

Es autora de los libros *La obra sinfónica de Eduardo Fabini* (Montevideo, Ediciones Trilce, 1992) y *Luis Campodónico, compositor* (Montevideo, Ediciones Trilce, 2000), y compiladora de *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas. Sergio Prudencio* (La Paz: Fundación Otro Arte, 2010), Jorge Lazaroff. Escritos (Montevideo, Tacuabé, 2014). Tradujo del alemán numerosos artículos y el libro *Los signos de Schoenberg* de Jean-Jacques Dünkli (Caracas, Monte Ávila, 2005).

En 1994 el Instituto Goethe de Múnich le otorgó la Medalla Goethe. En 2006 recibió el Premio Morosoli (Uruguay).

S. ¿Tus padres tenían planteados determinados objetivos en el campo de la música? Si fue así, cuáles eran, y en qué medida pudieron cumplirlos?

NA. Es una pregunta difícil. Yo entiendo que sus objetivos se cumplieron con creces. Como dije, si algo los definió fue su militancia y su consecuencia, en el más amplio sentido de ambos conceptos. Así, no solo formaron a muchas generaciones, sino que más allá de componer, difundieron ampliamente la música, desde una perspectiva antimperialista y latinoamericanista. Así construyeron también su archivo, el más importante en materia de música y musicología de América Latina, y entonces el objetivo que quizás quede por cumplir sea el de preservarlo y abrirlo para que siga estando disponible para continuar con su labor.

S. Esas intensísimas vidas musicales de Graciela y Coriún marcaron una profunda huella en nuestro medio. Te pedi-

ría una reflexión sobre ese importante legado que dejaron.

NA. Me parece que el legado más importante tiene que ver con la pregunta anterior. Su militancia musical implicó no solo el diálogo constante entre pares latinoamericanos sino también con el norte global. Discutir con ese norte que signó colonialmente nuestras culturas y que sin embargo muestra una enorme curiosidad por lo que acontece en nuestra América Latina no era sencillo.

Poder dialogar desde América Latina con los códigos europeos implicaba conocerlos, pero también, para deconstruirlos y cuestionarlos, entenderlos no solo en el sentido de su relación con Latinoamérica sino también consigo mismos. De ahí también que el norte global haya querido muchas veces contar con su mirada y con su palabra. Creo que su legado mayor es haber habilitado el diálogo entre compositores y músicas y músicos latinoamericanos, haber/se mostrado sus raíces, haber entendido la colonialidad y haber difundido esas músicas, esos músicos, en el norte global, rompiendo con la mirada imperial y poniendo un espejo donde también el norte pudiera mirarse distinto, con la mirada al sur.

S. En nuestra edición anterior publicábamos un comunicado de la Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídís, de la cual tú eres su presidenta. ¿Cuándo se fundó, y cómo y de qué personas surgió la idea de crearla?

NA. La idea surgió de Coriún y de Graciela después de muchos años de discutir qué forma institucional darle al archivo para que los sobreviviera y trascendiera. Hubo no solo varios ofrecimientos para adquirirlo sino también mucho tiempo de diálogo con colegas para tomar una decisión razonable y que implicara la independencia del archivo.

Así fue que poco antes de morir Coriún reunió a un pequeño conjunto de amigos y alumnos y propuso comenzar a dar pasos hacia la formalización de la fundación. Graciela ya había muerto y él murió poquísimos días después así que, una vez algo repuestos del impacto, tomamos fuerzas y comenzamos a discutir los estatutos y ahora aguardamos la formalización por parte del Ministerio de Educación y Cultura. Sin embargo, ya hemos comenzado algunas acciones de visibilización, como la conmemoración del 80 aniversario del nacimiento de Graciela durante el mes de abril, así como contactos con instituciones nacionales y extranjeras para poder establecer convenios de colaboración que nos permitan cumplir con los objetivos propuestos.

S. Háblanos del Archivo de la Fundación.

NA. Está compuesto por un importantísimo volumen de documentos en diferentes soportes. Esa variedad y magnitud son producto de la militancia sostenida de Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídís en pos de la construcción de una música latinoamericana y de una actitud constan-

te por estar al día con las publicaciones y la creación contemporánea.

Partituras, afiches, catálogos, recortes de prensa, programas de conciertos, correspondencia, escritos, casetes, cintas, CD, dats, vinilos, aparatos de grabación y reproducción de sonido, VHS, fotografías, afiches, instrumentos musicales, y también una importantísima biblioteca conforman su acervo.

Los distintos materiales que forman parte del archivo fueron cuidadosamente ordenados a lo largo de la vida de ambos, desde una lógica que priorizaba su propia investigación y uso cotidiano al mismo tiempo que habilitaba la consulta de terceros. Con la intención de respetar la forma en que organizaron su archivo y su recorrido intelectual, se ha mantenido la diferenciación entre la actuación individual de Aharonián y de Paraskevaídís y los aspectos comunes que compartían. Ejemplo de ello es su correspondencia.

En lo que refiere a su actuación se destacan sus currículos, lo relativo la creación musical de cada uno (partituras con sus composiciones, con arreglos, por tipos de piezas, programas de conciertos, afiches, grabaciones, fonogramas); a la producción escrita (prensa, artículos, libros individuales o participaciones colectivas, conferencias), a las investigaciones musicológicas (éditas e inéditas, dentro y fuera del ámbito académico, así como apuntes, textos inéditos y planes de trabajo); con su actividad docente (académica, de talleres y seminarios particulares), y a su actuación institucional. Además de lo vinculado a la actividad de Aharonián y Paraskevaídís, el archivo alberga un valiosísimo acervo de producción de terceros, que incluye fonogramas, másters de grabación, CD, casetes de compositores e intérpretes de la llamada música culta y de diversas músicas populares, organizados por región (Uruguay, América Latina, Norteamérica, Europa, Asia, África), y un conjunto nada despreciable de grabaciones inéditas, mayoritariamente de compositores e intérpretes de músicas populares de todo el mundo. A ello se suman partituras de autores contemporáneos así como de compositores del pasado, y carpetas temáticas con el mismo criterio de organización.

Más allá de la mirada individual, el archivo guarda un importante acervo sobre instituciones y organizaciones vinculadas a la música en Uruguay, América Latina y el resto del mundo.

No debe dejar de mencionarse la serie que incluye lo relativo a la musicología y a la investigación, con especial énfasis en Lauro Ayestarán y Carlos Vega, pero donde tampoco faltan musicólogos y musicógrafos, así como instituciones musicales y educativas.

Entre los objetos que se describen como pertenecientes al archivo, deben destacarse los instrumentos musicales de todo tipo, los aparatos de grabación y reproducción de diversos tiempos así como un importante archivo fotográfico (fotografías impresas, en cd, negativos fotográficos, diapositivas, rollos, cámaras fotográficas y flashes) y au-



Nairí Aharonián Paraskevaídís

diovisual, que se complementan con una gran colección de afiches de diversísimas actividades no solo musicales.

Por último, completa este archivo la biblioteca especializada en ciencias sociales, humanidades, artes y por supuesto música que también se conserva en el mismo espacio físico en el Parque Posadas.

S. Te agradecería que te refirieras a aspectos inherentes al funcionamiento de la Fundación. Por ejemplo, está abierta a la interacción con el público? ¿Tiene una sede? ¿El público que así lo desee puede visitarla y acceder a información o material del archivo, o se manejan a través de redes sociales?

NA. El archivo mantiene su sede en el Parque Posadas. Para poder acceder a sus materiales basta con enviar un correo electrónico a fundacionarchivogracor@gmail.com o contactarnos por redes (el usuario es @faap1940 en Facebook, Instagram y Twitter).

S. ¿Qué actividades ha tenido o tiene previstas la Fundación?

NA. Teníamos previsto un concierto homenaje a Graciela Paraskevaídís, junto con el Núcleo Música Nueva, para el 1° de abril, cuando también lanzaríamos públicamente la Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídís, pero por razones de salud pública fue cancelado. Así fue que decidimos, a propuesta de su realizador —Ricardo Casas, también miembro de la fundación—, disponibilizar el día del aniversario de Graciela el documental sobre ella “Libres en el Sonido” y luego continuar durante todo el mes divulgando recursos disponibles en internet de y sobre Graciela en las redes.

Para agosto teníamos previstas actividades para conmemorar el 80 aniversario de Coriún, pero no podemos aún tener claridad sobre cómo será la situación sanitaria del país, por lo que si no podemos desarrollarlas presencialmente pensamos

en repetir el mismo formato que tomamos para abril con Graciela.

Desde la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República se han propuesto algunas actividades y también estamos planificando algunas más, con la cautela que demanda la situación actual.

S. ¿Deseas agregar algo más sobre algo que no te haya preguntado?

NA. Agradecerte a ti y a la revista su tarea de divulgación y particularmente el interés en el archivo.

(1) La información para la breve biografía de Coriún Aharonián fue tomada de https://es.wikipedia.org/wiki/Cori%C3%BAn_Aharoni%C3%A1n#cite_note-9 y de <http://www.latinoamerica-musica.net/bio/aharonian.html>

(2) La biografía de Graciela Paraskevaídís fue mínimamente adaptada de http://www.gp-magma.net/es_bio.html

Recibimos de la Orquesta Juvenil del Sodre:

#LaJuvenilEstudiaEnCasa

Seguimos compartiendo muestras de #Identidad. A pesar de las distancias nuestras tradiciones siguen vigentes.

El Programa Identidad de la Orquesta Juvenil del Sodre continúa trabajando, mostrando el talento de jóvenes artistas uruguayos y difundiendo nuestras raíces musicales.

(Entrevista de Diego Barreiro)

Se vende piano alemán

De marca Hoffmann (Hamburgo), en perfecto estado.

Venta por viaje. Por más informes y fotos: j.costadifabio@gmx.at

Pasado y presente: un conflicto en la vida y en el arte.



Por **JOSÉ IGNACIO
CATTINI**
icattini4@gmail.com

En los tiempos que corren, con esta pandemia que ha modificado nuestras vidas de diferentes formas, y que ha paralizado al mundo, la ópera tiene algo para decirnos, y nos invita a pensar sobre nosotros, y sobre lo que hacemos.

Nunca hay que olvidar que la ópera siempre termina diciendo quiénes somos, hacia dónde vamos, qué queremos, con qué soñamos, a qué le tenemos miedo, y cómo reaccionamos, porque la ópera refleja la vida misma. Por otro lado, me animaría también a decir, que a menudo, creemos que la ópera es una suerte de mundo aparte, gobernado por sus propias reglas, y donde las historias que plantean las óperas son mundos que comienzan y terminan en las historias mismas. No obstante, la ópera es arte, y como tal, se relaciona intrínsecamente con otras artes. A fin de cuentas, el arte y los artistas, terminan hablando a lo largo del tiempo de las mismas cosas que nos pasan, y eso es lo que lo hace eterno al arte, pues el ser humano, sigue siendo el mismo de siempre.

En este artículo, propongo establecer puentes entre algunos importantes pasajes de óperas con otras manifestaciones artísticas, para comprender que el arte es uno solo, no se trata de ópera, o de cine, o de literatura, o pintura, se trata del ser humano como ser universal.

En 1900, Puccini estrenó "Tosca", una de las óperas más importantes del repertorio lírico, y para el personaje de Cavaradossi compuso dos hermosas arias, de las cuales me detendré en "E lucevan le stelle" o más conocida como el "adiós a la vida". Antes de adentrarme en el aria, intentaré explicar lo que Puccini hace antes de comenzar el aria. Tenemos a un Cavaradossi que comienza a escribir su

“No hay
mayor dolor
que acordarse
del tiempo
feliz en la
miseria”

(D. Alighieri, canto V,
“Divina Comedia”)

carta a Tosca, y en la música suena el tema de amor de ambos (se escucha en el dúo del primer acto), pero de repente, de la evocación del recuerdo de la relación, la música modula y comienza a sonar el tema de la tortura física y psicológica del acto segundo, para finalmente, a través del uso del cromatismo, terminar no solo en una nueva modulación, sino en un efecto dramático que produce la sensación de quiebre y caída en el "fango". Y desde dicha oscuridad, nace el sonido del clarinete tocando la melodía del aria.

En un minuto, con pocos instrumentos, el compositor consigue recrearnos todo lo que está pasando por la mente del personaje: el amor, el sufrimiento, y finalmente, la agonía de haberlo perdido todo. La melodía del aria nos sumerge en un mundo de melancolía, nostalgia y soledad. Cavaradossi recuerda su pasado con Tosca, recuerda el erotismo de su relación: "¡Oh dulces besos, lánguidas caricias! Mientras yo estremecido, las bellas formas iba desvelando..." Y así, de lo mórbido del sonido, acompañado de la evocación del recuerdo (de lo que fue), el estado emocional del personaje se vuelve tan inmensamente dramático como la música, en el preciso momento que entiende su presente: "... mi sueño de amor se desvaneció para siempre".

El sentido del aria se asocia con un fantástico poema de Jorge Luis Borges,

"1964". El poeta expresa: "Adiós las mu- tuas manos y las sienes / que acercaba el amor. Hoy sólo tienes / la fiel memoria y los desiertos días.". Después de haberlo tenido todo, no queda nada, solo el recuerdo "fiel" de lo que alguna vez vivió, y la permanente soledad. De la misma manera que las estrellas son un llamado de atención para Cavaradossi, porque activan su memoria y sus emociones, Borges dice "... Ya no hay una / luna que no sea espejo del pasado, / cristal de soledad, sol de agonías."

Ese momento único, reservado para la intimidad se congela en la mente como pasado, y como una agonía que jamás termina. Cavaradossi comprende que ya todo está perdido, y sin embargo, "Jamás he amado tanto la vida": en un instante tan cruel como este, amar la vida es lo más importante, porque lo que se vivió no se tiene, y se desea más vida para recuperarlo; pero además, porque la valoración de la vida termina siendo otra. El paso del tiempo se vuelve inexorable, y el choque que se produce entre el pasado y el presente hace que todo sea doloroso y nostálgico.

No solo Cavaradossi se lamenta por los besos y caricias que ya no tiene, también lo hace la Manon de Puccini.

En el aria "In quelle trine morbide", la protagonista reflexiona sobre lo que tuvo y cree que no volverá a tener. Manon es el claro ejemplo de tener mucho y no tener nada, es lo opuesto al credo de Rodolfo de "La bohème": "En mi feliz pobreza, despilfarro como un gran señor, rimas e himnos de amor...tengo el alma millonaria". Ella confiesa que en su vida superficial y materialista, hay un silencio "frío y mortal" que no la satisface, porque definitivamente, los afectos y las emociones que realmente importan no las tiene. El caballero Des Grieux no puede darle los lujos que ella desea, pero puede darle aquello esencial en la vida: el amor. Probablemente, si Des Grieux fuera Elton John cantaría "...sé que no es mucho, pero es lo mejor que puedo hacer, mi regalo es mi canción, y esta es para ti..." ("Your song", 1970). Las cosas simples son las más valiosas

y universales, y una canción, un beso, un abrazo, pueden ser mucho.

Manon expresa “¡Y yo que me había acostumbrado a una caricia voluptuosa de ardientes labios y apasionados brazos... tengo ahora todo lo contrario!”. El poeta portugués Fernando Pessoa llamaría a la sensación de Manon como “saudade” tal como lo dice en un poema suyo: “...Y la saudade que me aflige la mente / no es de mí ni del pasado visto, / sino de aquel a quien habito por detrás de los ojos ciegos.”. Sabemos que la “saudade” es una melancolía, una tristeza, una nostalgia por algo que ya no es, y Manon siente precisamente esto, es decir, su nostalgia no radica principalmente en lo que tuvo, sino por la mujer verdadera, la que sabe amar, la que está “detrás de los ojos ciegos”, detrás de la que no ve con claridad.

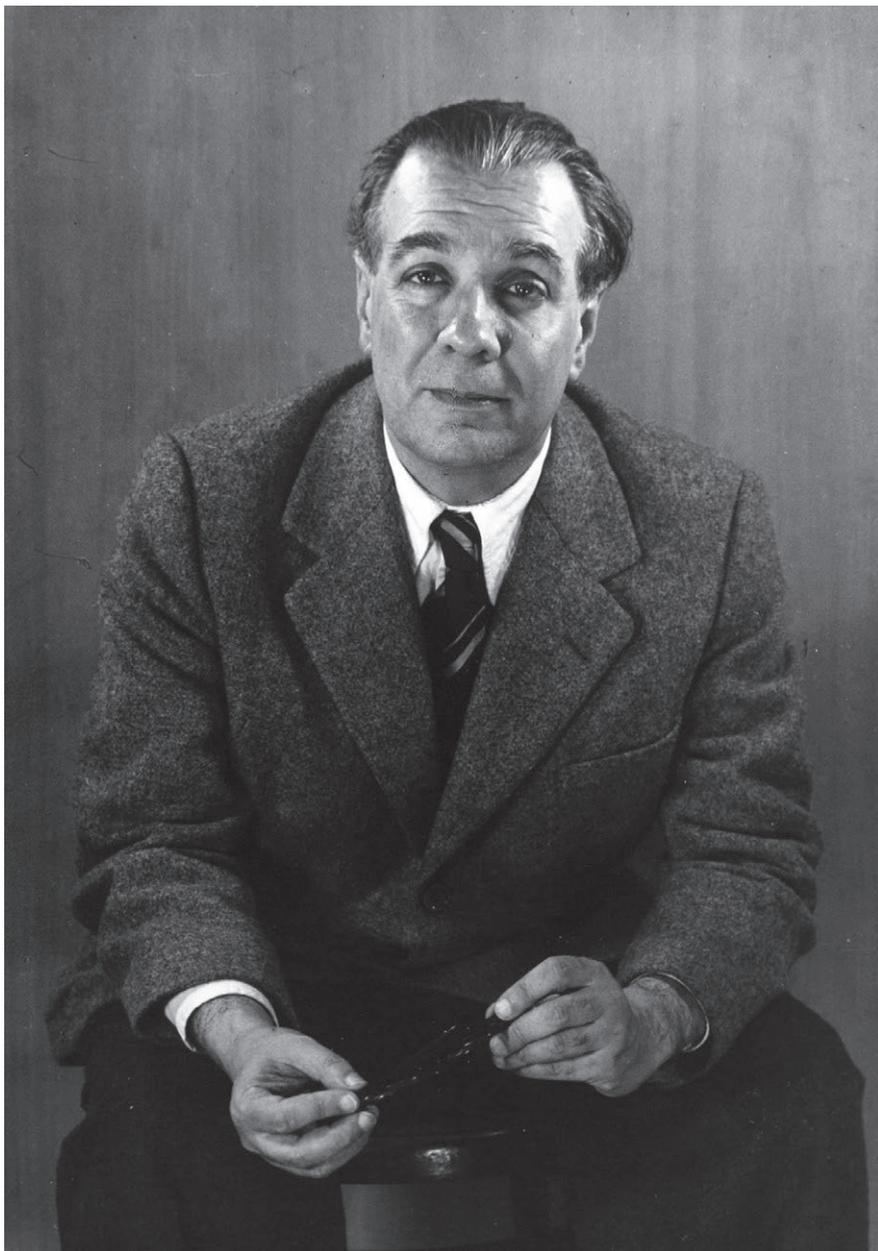
Por otro lado, al igual que el protagonista de Tosca, ella también se encuentra entre el pasado y el presente, pero su situación es distinta, pues ella decide qué camino elegir, y en esa elección -al menos, la que tomó en este momento de la historia- le provoca un quiebre, una especie de fractura en su vida, es decir, en palabras de Pessoa “... siento / que el que soy y el que fui / son sueños diferentes”.

Lo más potente de todo es que ella llega a este estado que expresa en su aria, diciendo “¡Le abandoné sin un saludo, un beso!”, dejando en claro, que es eso mismo lo que no tiene y desearía tener.

En “La bohème”, Puccini también reflexiona a través del hermoso dúo entre Rodolfo y Marcello del acto IV, cómo el amor duele, y más que eso, cómo todo pasa.

El poeta Rodolfo dice “¡Oh, bellos días, pequeñas manos, cabellos perfumados, cuello de nieve...! ¡Ah, Mimí, mi breve juventud!”, esto sería, comprender que la presencia del otro hace al instante, al momento, y que la falta del otro en el presente nos genera un vacío casi existencial. Rodolfo, luego, se dirige al sombrero que ha dejado Mimí, y expresa cómo el sombrero es testigo de la relación de ambos. Es lo mismo que ocurre en “Adieu, notre petite table” de la Manon de Massenet, en donde ella se despidió de la mesa, en tanto, ese objeto es símbolo del amor, es decir, de las experiencias compartidas entre los dos. Cualquier objeto simple e incluso tonto, habla del otro y del nosotros, y une el pasado con el presente, transformándose en la corporeización del recuerdo como tal, y eso genera melancolía y dolor porque como diría Borges en el mismo poema citado: “Un símbolo, una rosa, te desgarras / y te puede matar una guitarra.”.

Hablando de “La bohème” “y del paso tiempo, comienza a sonarnos en los oídos, la canción de Charles Aznavour, que lleva el mismo nombre de la ópera: “Cuando un día cualquiera vaya a dar una vuelta



Borges fotografiado por Grete Stern en 1951.

por mi antigua dirección no reconoceré ni las paredes ni las calles que vio mi juventud. Encima de una escalera busco el estudio del que nada queda. En su nuevo decorado Montmartre parece triste y las lilas están muertas...”. El tiempo pasa, y dejamos atrás tantas cosas, por ello, es importante, aprender a vivirla con verdadera intensidad, sin caer en locuras o aceleraciones, pero siendo conscientes que el futuro será diferente al pasado.

Me he centrado, esencialmente en Puccini, pero hay tantísimos compositores, historias y personajes que se enfrentan al conflicto con el paso del tiempo, y con esa dualidad entre lo que fue el pasado y lo que es el presente, valga para ello, recordar personajes como Macbeth de Verdi, o la Mariscala de Strauss. ¿Por qué detenernos en Puccini? Porque como

él mismo decía “Amo las pequeñas cosas y puedo y quiero hacer solo la música de las pequeñas cosas”, y sobre ellas, he querido hacer énfasis: los besos, los abrazos, los te quiero, los símbolos que hablan del nosotros.

En tiempos actuales, donde la adversidad nos lleva a aislarnos, y por ende, a distanciarnos los unos de los otros, y que también nos lleva a reflexionar sobre el deseo de tener más vida para amar al

AFINADOR DE PIANOS

Juan Carlos Carbajal
Técnico Afinador

VENTA DE PIANOS

Bruselas 4189 / Tel: 2215 1427

otro, y sobre lo que teníamos y transitoriamente hemos perdido.

En este momento, se me viene a la mente la película "Les parapluies de Cherbourg" (1964) de Jacques Demy, un verdadero clásico de lo que se refiere al choque y luego, reencuentro del pasado y el presente; en el famoso dúo "Je ne pourrais jamais vivre sans toi" Guy le dice a Geneviève "... tratemos de ser dichosos. Guardemos del último momento el más bello recuerdo...", y en este sentido, sin caer en lo melodramático por supuesto, deberíamos explotar cada instante simple como algo bello y único.

Finalmente, para cerrar este artículo que tiene un cierto carácter nostálgico y reflexivo, quisiera finalizar con un aliento de esperanza y optimismo. Para ello, comparto una cita de la canción "Beautiful that way" que forma parte de la banda sonora de la película "La vita è bella" (1997): "Sonríe, sin ninguna razón. Ama, como si fueras un niño. Sonríe, no importa lo que digan. No escuches una palabra de lo que digan porque la vida es hermosa de esa manera... Mantén, la risa en tus ojos. Pronto, tu larga espera será recompensada. Bueno, olvida nuestras penas, y piensa en un día más brillante porque la vida es hermosa de esa manera."



Renata Scotto (2008), una representante de las versiones más dignas de Manon.

"La voz acá"



Juan José Zeballos

De acuerdo a información recibida del pianista compatriota Juan José Zeballos:

Los tiempos de crisis siempre han sido también tiempos de ser creativos, de buscar y generar oportunidades. Por eso, inmersos en una emergencia sanitaria a nivel mundial, te invito a recibir clases de piano online, mediante videollamada, desde la comodidad y seguridad de tu hogar. Tanto si ya tienes conocimientos, como si quieres realizar un primer acercamiento al instrumento; conocer un poco de su historia, sus posibilidades, y su funcionamiento. Solo se necesita de cualquier dispositivo móvil con acceso a Internet y ganas de aprender.

Contactos a través de la Web: www.zeballos.com.uy

Redes sociales: Facebook: @zeballo-salpiano, e Instagram: @zeballosjuanjose



Cecilia Latorre Visconti

Es la concreción de una idea que tenía hace mucho tiempo; esta preocupación de docentes de dejar "algo" tangible, en imagen, en sonido para los estudiantes.

Y la cuarentena me dio el tiempo y tranquilidad necesarios para ir ordenando ideas.

Se trata de encuentros de no más de 10 minutos aproximadamente donde abordo el canto lírico no solo desde la técnica e interpretación, sino desde el lado anatómico-fisiológico del aparato fonador, respiratorio, ejercicios para la articulación, dicción y fonética de distintas lenguas, pasando por ejercicios para tonificar-relajar musculatura involucrada, hasta cómo empezar a estudiar una partitura desde la lectura musical hasta la interpretación total.

Allí encontrarán videos, láminas explicativas, fotos, partituras y hasta una laringoscopia!

El diseño, es trabajo todo de Sebastián Florentino Latorre, quien con paciencia y minuciosidad interpreta en cada presentación exactamente lo que quiero transmitir.

"La voz acá":

https://www.youtube.com/channel/UC0qPYJderRlnMjrfMHxNZAw?view_as=subscriber

Prof. Cecilia Latorre Visconti
Docente, encargada de la
Cátedra de Canto de UdelaR

“La Damnation de Faust” en memorable versión en el Met neoyorquino



Por NÉSTOR ECHEVARRÍA,
Corresponsal en Buenos Aires
nestor_echevarria@
yahoo.com.ar
www.teatros liricos.
com.ar

(Despacho especial para Sinfónica)

En mi reciente viaje por los EEUU, país muy castigado por la pandemia del Coronavirus en estos momentos, tuve la oportunidad de hacer un viaje transversal, desde el Este al Oeste del país, se diría también desde el Atlántico al Pacífico. Por cierto que una experiencia en lo personal altamente valiosa.

En el número anterior de esta revista me ocupé de funciones de la Ópera de Los Angeles, que tiene hoy en California un crecimiento exponencial. Pero un teatro tan empujado mundialmente en el campo operístico como el Met neoyorquino, me permitió con sus gratuitas invitaciones, apreciar nuevamente una serie de veladas consecutivas, y verificar una vez más la medida de su tremenda capacidad organizativa, que lamentablemente en estos momentos debió suspender por los graves acontecimientos que son de dominio público.

Por eso en este despacho vuelvo con una de mis críticas desde Nueva York, donde la intensa actividad lírica del Metropolitan Opera House se trasunta como es costumbre en ese coloso lírico, en una tipología de programación que viene registrando habitualmente, que incluye más de doscientas funciones en su temporada, dedicando un cierto número de títulos (en este caso, cinco) a las “new productions”, y ampliada con veinte títulos más del repertorio proveniente de su acervo. Hablamos entonces de veinticinco títulos líricos en la temporada, como estaba programada para este año.

En este contexto, la reposición realizada de “La damnation de Faust” (La condenación de Fausto), leyen-

da dramática como la concibió su autor Héctor Berlioz, que tuvimos la dicha de apreciar en su trigésima performance en la estadística del teatro, en una de las clásicas matinées de los sábados, y resultó sin ninguna duda una experiencia musical realmente memorable. La versión se dio en forma de concierto suprimiendo del cartel la realización visual del afamado “régisseur” Robert Lepage, anunciada al

tregó en el Colón un memorable recital el año pasado que comenté en estas páginas, y que compuso un personaje ideal, tanto en la balada del rey de Thule como en la comprometida y bellísima “D’amour, l’ardente flamme” que mantuvo en vilo al público de aplaudir para no interrumpir la partitura. Soberbia versión vocal, con sus filados, su emisión y la expresividad de su canto



La brillante mezzosoprano Elena Garanča deslumbró en el Met
(foto: Ken Howard/Met Opera)

También fue brillante el bajo ruso Ildar Abdrazakopv (43) en plenitud de su registro vocal, potente y bien timbrado, y su expresiva versión del personaje de Mefistófeles. Sus arias y escenas con Fausto fueron también una nota de calidad, en tanto el tenor de Missouri, Michael Spyres (39) supo vencer obstáculos y demostrar que todavía puede superarse en una composición en que fue vocalmente solvente. Un espectáculo entonces digno de convertirse en un noble homenaje al compositor en el sesquicentenario de su muerte, cumplido el año precedente.

En resumidas cuentas, un Metropolitan de estrellas de la lírica, como lo fue en tantos momentos de su trayectoria, que sigue firme, siempre adelante, como un coloso en los mares de la ópera, por darle un cariz metafórico al concepto y que prometió retomar su rumbo en la próxima temporada.

En próximo despacho y en la medida que no se haya producido un sesgo diferente en la emergente situación que vivimos, seguiré contando estas experiencias memorables de mi reciente periplo por la Unión. Hasta la próxima.

principio de la temporada.

Y a fe, amigos lectores, que valió la pena que fuese así, con el coro espléndido en voces y registros en el escenario (también cabe esto para el de niños, que interviene al final de la obra) y los cantantes lucándose en el momento indicado en partitura, porque se logró una calidad absoluta en esta obra basada en el famoso Fausto de Goethe que el propio compositor francés Héctor Berlioz dirigió en París en la Opéra-Comique en 1846, concebida para hacerlo en forma de concierto.

En la versión del Met que presencié, condujo con excelencia el director inglés Edward Gardner (45), oriundo de Gloucester, de ascendente carrera, al frente de una orquesta del Met de notable respuesta en toda la partitura, y con la presencia de dos solistas que personificaron a Margarita y Mefistófeles poco menos que ideales. Fueron ellos la admirable mezzosoprano letona Elīna Garanča, nacida en 1976 en Riga, que nos en-



Néstor Echevarría en la imponente sala del Metropolitan Opera House.

Suscríbese

Sinfónica²⁵

por el

Tel.: 2707 5995

o a través del mail

sinfonica@vera.com.uy



Luthiers, Stradivarius, etc.

Palacio Real. Stradivarius (colección del Palacio Real de Madrid)



Por **ALICIA PERRIS**,
Corresponsal
en Madrid
aliciaperris@
musicarteycultura.com

Resulta extraño retomar la escritura y el Arte, y los libros, y el recuerdo del recuerdo de los conciertos, de las óperas, de las salas líricas que dejamos atrás por esta nueva pandemia, ligada sobre todo y una vez más, a la insensatez del ser humano. Los viajes y los murmullos, las palabras, la gente, se quedaron suspendidos en los sueños. Se han convertido en un latido sordo, en alguna parte de esos cuerpos ahora atemorizados y amenazados por los virus, el peor, el del miedo.

Ya nos advirtieron de posibles grandes pestes a escala mundial, como aquellas reiterativas, del siglo XIV o las últimas, ligadas como suele, a la contaminación por la falta de respeto y atención al equilibrio de un planeta en constante expolio, superpoblado y exhausto.

Sorprende ver, sin embargo, cómo la Tierra parece ahora revivir, libre ahora, en medio de la muerte, y hasta el gran Canal de Venecia tiene peces. Han bajado dramáticamente las cifras de contaminación en las grandes ciudades silenciosas, sin luz ni sol, porque la primavera se retrasa en algunos sitios, recelosa, y apenas se ven siluetas en muchos lugares, habitados por los fantasmas de lo que quisimos ser y no cuajó. O fuimos...

Faltaría reflexión y arrepentirnos de nuestros atropellos contra el sentido común, la solidaridad, la atención por el otro,

El precio de los instrumentos fabricados por antiguos y modernos luthiers no deja de aumentar: un mercado floreciente para inversores ricos.

el cuidado del entorno, vegetal, animal y humano. Pero esta vez tampoco aprenderemos la lección y volverán a golpear nos las consecuencias de nuestra falta de previsión, de empatía, de delicadeza, de generosidad.

En *"La música como hogar. Una fuerza humanizadora"* (publicada este año en Siruela, Madrid) la escritora polaca **Alicja Gerscinska** bucea en el universo del pentagrama y cita varias frases que nos permiten ir acotando el tema de esta breve nota. Y en ese sentido cita al húngaro **Sándor Márai**, cuando dice, *"Uno no*

puede ser músico sin consecuencias" o a **Nussbaum**, que escribió, *"la música es una invitación a la solidaridad"* o finalmente a sí misma, cuando explica, *"la música no nos hace santos pero puede ayudar a comprender mejor al otro"*.

Desde estas reflexiones y desiderata, dudosas en estos momentos, están los que siempre utilizan los peores tiempos del resto de seres vivos o de ciudadanos compatriotas del mundo, para mejorar su status socioeconómico, para hacer negocios, invirtiendo en Bolsa, en propiedades, en Arte y...ahora también, un descubrimiento antiguo pero puesto al día, en instrumentos valiosos. Son un recurso más del movimiento y conservación del dinero cuando todo se derrumba. Como el oro, pero más tangible (se pueden tocar, transportar, comprar y vender con más soltura), más útil, más evocador, o con más "charme".

Como escribe **Anna Rousseau**, en *Challenges*, "Con alza de precios regulares y records, hay violines excepcionales que se han convertido en verdaderas inversiones, ya que atraen a mecenas, especuladores y...mafiosos".

Los **Stradivarius**, por ejemplo, nunca fueron económicos y en su época ya se vendían por su fabricante a 4 luises de oro, lo que no estaba nada mal. Desde aquellos tiempos fundacionales de los luthiers, el valor de estos instrumentos preciosos, no ha hecho más que aumentar.

En el Palacio Real de Madrid, hay una colección de Stradivarius, que de vez en cuando resuenan para unos pocos, generalmente siempre los mismos, en sus paredes monárquicas, pero como no suele ser *"in aperto"*, al público habitual,

no aparecen crónicas de estos acontecimientos, raros y exclusivos. De hecho, los Stradivarius Palatinos, pertenecientes a la colección de la Capilla Real, son un conjunto de cinco instrumentos de cuerda fabricados por Antonio Stradivari.

La colección está compuesta por el llamado Cuarteto Real, Palatino o Coral, unos instrumentos decorados y formado por dos violines, un violonchelo y una viola, más otro violonchelo no decorado. Son propiedad del Patrimonio Nacional y esta colección, es el conjunto más valioso de instrumentos antiguos conservados en Madrid.

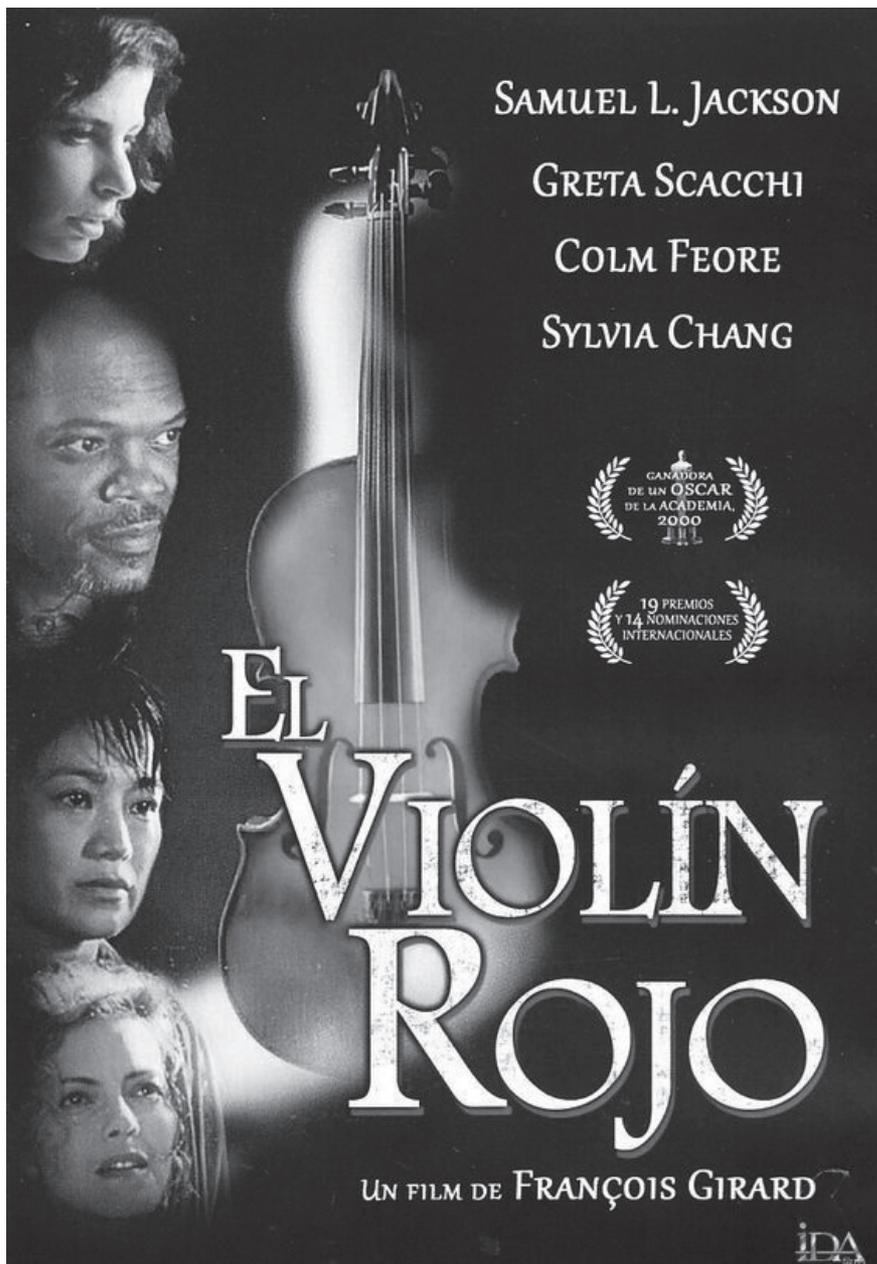
Hasta mediados del siglo XX, comprar una de estas bellezas era factible y los mejores solistas podían permitirse hacerlo. **Heifetz** y **Oistrakh** tenían dos o tres Stradivarius, cuyo precio estaba más en relación con lo que cobraban por concierto. Hoy en día sería necesaria una vida entera de pagos por actuaciones o un préstamo fuera del alcance de un músico, ni siquiera de uno con mucho renombre y fama.

Vengerov, conocido internacionalmente, fue uno de los últimos solistas que pudo comprarse su propio Stradivarius, el **Kreutzer**, en 1998, por un millón y medio de dólares. Pero a partir de los años 60, con el interés emergente de Japón y China y nuevos interesados en estas joyas, el mercado se disparó. La compra y venta de estos instrumentos se deciden ahora en los despachos de grandes grupos industriales, magnates o financieros que los prestan a continuación a famosos solistas como una forma poco elegante, pero agraciada, de hacerse propaganda.

Se llevan a cabo también robos encomendados por holdings o personajes anónimos que se han incrementado los últimos 40 años y hay toda una política y un protocolo en torno a este mercado floreciente y doloroso, que no excluye al supergrupo **LVMH** que posee 3 Stradivarius, dos violines y un violoncello y ahora fabrica también, material sanitario para el virus.

Hay hallazgos musicales que se desvanecieron de la faz de la tierra, como el Stradivarius **Morini**, robado en Manhattan en 1995, o el **Colossus**, detraído en Roma, en 1998. El **Marien**, por su parte, se deshizo en el aire, como si hubiera firmado su desaparición Arsenio Lupin, desde una cámara de alta seguridad con todos los servicios de seguridad funcionando. Muchas veces se roban, se guardan durante un tiempo y luego se reponen en el mercado negro o salen a subasta en círculos de compradores con un precio descomunal.

Christian Bayon, uno de los mejores luthiers contemporáneos, piensa que esto no alcanzará un techo, ya que un "Stradivarius es más barato que un Warhol o un Banský y es un refugio seguro en un mercado continuamente al alza". Ya en la época en que la ciudad italiana de Cremona, desbordaba de fabricantes de



instrumentos, se escuchaba el dicho, "rico como Stradivarius".

Frente a esta situación, hay también un auge de nuevos luthiers, cuyos instrumentos suenan en ocasiones tan bien o mejor que los antiguos **Guarnieri del Gesù** o los **Amati**. O eso dicen unos para vender y otros, que los compran, para conformarse. Pero de todas formas, siempre faltará el mito y el morbo de tener entre las manos algo escaso, inigualable, precioso.

Se trata del propio Bayon, o también de **Stefan-Peter Greiner** de Bonn, en Francia **Patrick Robin**, entre otros. Su compra es más plausible y sobre todo más abordable económicamente. Y habría que señalar el fantástico piano que se hizo construir no hace mucho el mítico **Daniel Barenboim**, al que estuvo paseando por todo el mundo en un sinfín de recitales.

Y para ir terminando, la recomendación obligada de ver o redescubrir una película mítica, conocida en los ambientes musicales, "El violín rojo", dirigida por François Girard en Canadá en 1998. Producción ambiciosa, filmada en 5 ciudades muy

<p>AGADU</p> <p>90 AÑOS</p> <p>LATINAUTOR CISAC</p>	<p>90 AÑOS APOYANDO a los creadores nacionales y extranjeros.</p>
	<p>90 AÑOS DE CREACIÓN.</p> <p>www.agadu.org</p>
<p>#SomosAutores #SomosAGADU</p>	



Gauthier Capuçon junto a Alicia Perris (foto: Julio Serrano)

distintas, aborda la trayectoria de un violín a lo largo de los siglos, pero también el mercado del Arte y la restauración y el significado que para los fabricantes y los intérpretes tiene el universo oculto y fascinante de sus instrumentos.

Charles Morritz (**Samuel L. Jackson**), protagonista de la película citada, describe al violín como el matrimonio perfecto entre ciencia y belleza. Se trata de una de las personas mejor preparadas para apreciar lo verdaderamente sublime que es y, sin embargo, carece de la riqueza para obtenerlo.

El violín rojo fue un rotundo éxito, cosechando ocho Premios Genie en Canadá, una nominación al Globo de Oro en la categoría de Mejor película extranjera y un Oscar a la Mejor banda sonora original compuesta por **John Corigliano**.

No podían faltar las opiniones de dos grandes intérpretes de estas obras de arte, que comentan su parecer en relación al vínculo que establecen con ellas, mucho menos interesado financieramente que el placer de los potentados avariciosos.

Renaud Capuçon, comenta en una entrevista, que tenía un Stradivarius que perteneció a **Fritz Kreisler**, pero que ya no conserva, porque lo cambió por un Guarneri del Gesù. "Hace meses tuve ocasión de cambiarlo por un Guarneri del Gesù"- dijo. "El Stradivarius es fantástico y he estado tocándolo durante cinco años que han sido muy importantes en mi carrera. Pero un banco suizo me compró el Guarneri y su sonido me parece sorprendente, muy 'salvaje'. No podría compararlo con el del Stradivarius. Es como si me preguntasen si tengo que elegir entre

una mujer rubia o una morena", exclamó el intérprete francés, sin preocuparse por las posibles implicaciones que este último comentario podría acarrearle en los tiempos correosos del MeToo.

Por su parte, su hermano, cellista, **Gauthier**, habitual de los conciertos en el Auditorio Nacional de Madrid, cuando había esos encuentros, donde lo saludo cada vez que vuelve con un programa renovado, confiesa que siempre le hubiera gustado tener un **Domenico Montagnana**, alumno de **Goffriller**, en el siglo XVIII y que, "probó el Montagnana de **Heinrich Schiff**, pero su dueño lo vendió con posterioridad...".

Aparte de estas tenebrosas maniobras a gran escala, en el submundo internacional del mercado negro y otros, los instrumentos, los intérpretes y los pentagramas, seguirán siendo, es de esperar, un acompañamiento y un lenitivo único para las épocas de prueba o de inenarrables penurias. También de placer y de goce.

O como muy bien dijo el compositor polaco **Witold Lutoslawski** (Varsovia, 1913-1994): "la creación artística puede ser una exploración del alma humana, y los resultados de la misma suavizan uno de los más intensos dolores del hombre, la soledad".

Bibliografía:

- William E Hill, *Life And Work Of Stradivarius* (Dover, 1902), Solistes, Tarisio.
- [https://www.challenges.fr/luxe/la-verite-sur-la-folle-envolee-des-stradivarius_704235#xtor=EPR-1-\[ChaActu10h\]-20200329](https://www.challenges.fr/luxe/la-verite-sur-la-folle-envolee-des-stradivarius_704235#xtor=EPR-1-[ChaActu10h]-20200329)

La reconocida pianista Gülsin Onay y sus conciertos por Streaming

La prestigiosa pianista turca, directora artística del Festival Internacional de Gümüşlük (Turquía) -del cual hemos difundido largamente en estas páginas- ha comenzado a ofrecer conciertos por Streaming.

De acuerdo a información recibida de la mencionada pianista:

"Mis conciertos se transmiten desde mi casa en Ankara (capital de Turquía) todos los domingos a las 15:00 hs (hora de Uruguay). Se transmiten en YouTube (la mejor calidad), Facebook, Twitter e Instagram. Y todos los conciertos anteriores están disponibles para ver en YouTube. No es necesario registrarse, pero si los lectores se suscriben a mi canal de YouTube, recibirán notificaciones periódicas de



Gülsin Onay

eventos futuros (a veces realizo uno adicional durante la semana)".

Links:

YouTube: <https://www.gulsinonay.com/yt>. Facebook: <https://www.facebook.com/GulsinOnayPianist>. Twitter: <https://twitter.com/gulsinonay>. Instagram: https://instagram.com/gulsin_onay.

Programación Mayo:

Día 3: Ravel: *Gaspard de la nuit*. Día 10: Chopin: Balada no.2 en fa mayor op.38 *Ballade no.2 en Fa mayor op.38*; *Ballade no.3 en la bemol mayor op.47*. Día 17: Debussy: *Images, Livre II, Cloches à travers les feuilles, Et la lune descend sur le temple qui fut, Poissons d'or*. Día 24: Beethoven: *Sonata no.32 en do menor op.111*. Día 31: J.S.Bach: *Italian Concerto BWV 971*.

El Glenn Gould compositor



Por **PABLO VIERA**
pablo@eltaller.edu.uy

Es de consenso general que Glenn Gould fue uno de los más brillantes pianistas del siglo XX así como un provocador pensador musical y un innovador en cuanto a técnicas de grabación.

Más allá de esto, curiosamente, el músico canadiense se consideraba principalmente un compositor por más que su catálogo de obras publicadas haya sido cercano a nulo. También es cierto que él percibía sus documentales de radio como obras de arte y composiciones pero para esta ocasión vamos a tomar sus creaciones puramente instrumentales y más específicamente su cuarteto de cuerdas.

Desde su infancia el pianista mostró precocidad, comenzando a escribir pequeñas piezas a los cinco años de edad y más adelante siendo adolescente uno de sus pasatiempos favoritos era el de improvisar imitando estilos de diversos compositores. A partir de esta etapa fue que comenzó a manifestar su deseo de dedicarse tiempo completo a la composición y es importante también mencionar que su abordaje interpretativo siempre lo realizó desde una perspectiva de colega creador y no de instrumentista. Lo cierto es que a lo largo de su carrera Gould sólo completaría una obra de grandes dimensiones, el mencionado Cuarteto de Cuerdas op 1.

Este trabajo le ocupó dos años de su vida, desde abril de 1953 a octubre de 1955 y más precisamente cuando tenía entre veinte y veintitrés años. Influenciado entre otros por Bach, Richard Strauss, Schoenberg y Webern, es el intento de integrar de manera coherente características específicas de sus estilos en una ambiciosa obra. En ella se puede apreciar el vasto conocimiento de las técnicas com-



Glenn Gould

positivas contrapuntísticas que Gould poseía a tan corta edad pero también revela la ausencia de dotes fundamentales que conforman a un compositor de calidad.

Primero que nada, el canadiense no supo cómo fusionar exitosamente estas divergentes características en un todo íntegro compatible, ocasionando que la narrativa musical careciera de claridad

comunicativa. Por otra parte, Gould en ese momento de su vida no había integrado de manera uniforme y definitiva las dosis de sus respectivas influencias a su voz propia. Esto genera una indeseable heterogeneidad en el ADN del cuarteto lo cual revela inmadurez en cuanto a su identidad como compositor.

En tercer lugar, hay un importante elemento de monotonía y linealidad en cuanto al manejo de la forma que evidentemente desestimula al oyente. A lo largo del desarrollo de la obra no encontramos ideas que contrasten adecuadamente entre sí de manera imprevisible para poder generar el elemento sorpresa en cada "articulación" del cuarteto.

Habiendo escuchado todo su breve catálogo de obras publicadas puedo decir que Gould carecía de un aspecto esencial para ser un buen compositor. No poseía la suficiente facilidad en la manipulación de los tonos y consecuentemente sus obras son el resultado de una artificiosa construcción analítica más que intuitiva.

No sabremos si por negación, ignorancia o falta de autocritica el canadiense atribuía su fracaso como compositor únicamente a la "ausencia de una voz personal".

De mi parte me atrevo a especular que él sabía muy íntimamente que no poseía la materia prima para ser creador y esta fue indudablemente una de las mayores frustraciones de su vida.

Bach el Ilusionista

Por **PABLO VIERA**
pablo@eltaller.edu.uy

A primera vista el preludio BWV 854 del Clave Bien Temperado nos da la impresión de ser una pieza simple, similar a un minueto o una canción de cuna al teclado. Esto lo sugiere tanto su brevedad como carácter tierno, pero a medida que comenzamos a indagar con mayor profundidad nos damos cuenta de las riquezas que esconde.

Para empezar el preludio está construido mediante el uso de un intrincado contrapunto lo cual revela que forma y expresión son dependientes e indispensables la una de la otra. Como diría Camille Saint-Saëns "Lo que les da a Bach y a Mozart un lugar aparte es que estos dos grandes compositores nunca sacrificaron forma por expresión". En segundo lugar, el compositor hace muestra de su gran maestría para permutar el tema, siendo este el úni-

co material utilizado y generando así la ilusión de que el preludio está construido en base a múltiples ideas. Sutil y hábilmente lleva el tema hacia distintas tonalidades para crear leves variaciones en los estados de ánimo por más que la pieza mantenga a grandes rasgos un carácter expresivo similar.

A diferencia de un compositor como Schoenberg, cuya música suena tan compleja como en realidad es, la obra de Bach aparenta una engañosa simpleza, tal como apreciamos en este preludio. Esta es una de las razones

por la cual su música tiene el grado de universalidad del cual goza hoy en día, cada persona observa aspectos diferentes

de la misma. Algunos estarán fascinados por sus cualidades simbólicas, otros por su virtuosismo compositivo, mientras que otra parte de oyentes lo estarán por sus calidades melódicas, etc.

Así como cuando se observa una piedra preciosa se puede apreciar distintas luces, la obra de Bach también nos regala múltiples vistas de sí misma dependiendo desde que lugar se la mire.



Retrato de Bach por Elias Gottlob Haussmann, en 1746.

"¿Cuántos millones?":

La obra de arte multidisciplinaria de nuestra colaboradora Maia Steinberg.

¿Cuántas veces hemos deseado tener tiempo para nosotros mismos?

Hoy la vida nos regala una oportunidad para hacer todo aquello que hace tiempo hemos venido postergando. Somos muchos los jóvenes músicos que debemos salir a trabajar y hacer cosas que no tienen nada que ver con nuestra pasión para poder financiarnos nuestros estudios y seguir avanzando en nuestra carrera profesional. En esos momentos nos damos cuenta qué preciado es el tiempo y cómo desearíamos pasar una jornada entera creando y entre notas musicales.

De repente, nos encontramos hoy en un momento en que este deseo es una realidad, y aunque es difícil vivir sin trabajo, al menos tenemos todo el tiempo que queremos para dedicarnos a nuestra música. En mi caso, bendigo este bendito tiempo y lo abrazo para crear, para centrarme en mi música y reflexionar acerca de la importancia (y la responsabilidad



Maia Steinberg

enorme) de tener el tiempo y la vida en nuestras manos.

Por ello, fruto de esta reflexión e inmersión musical, he realizado una asignatura pendiente que tengo desde hace tiempo: crear y grabar una canción que a su vez contenga mi trabajo como ilustradora, ilustrando la música y cantando colores.

"¿Cuántos millones?" es una canción que habla de todo esto, que nos hace reflexionar acerca de nuestra situación actual desde un punto de vista espiritual. Con letra, música e ilustraciones propias he intentado hacer esta obra de arte multidisciplinaria con los recursos a disposición que tengo en mi pequeña pieza, una verdadera obra "home made" hecha en cuarentena. Espero que la disfruten!: <https://youtu.be/vrr05y2ell8>

Maia Steinberg
magust13@gmail.com

De acuerdo a información que nos enviara nuestra corresponsal en Madrid Alicia Perris:

El Teatro Real dona material de prevención a tres hospitales de Madrid

El Hospital Clínico San Carlos, el Hospital Universitario 12 de octubre y el Hospital IFEMA de emergencia reciben hoy lotes de material de prevención que el Teatro Real guardaba en sus almacenes.

Madrid, 31 de marzo de 2020 — El Teatro Real se une a la cadena de solidaridad que moviliza a instituciones, empresas y ciudadanos en estos tiempos difíciles, donando a tres hospitales madrileños material de prevención de riesgos laborales que guardaba en sus almacenes.

El Hospital Clínico San Carlos, el Hospital Universitario 12 de octubre y el Hospital IFEMA de emergencia están recibiendo, a lo largo del día de hoy, lotes de material de prevención que incluyen las siguientes unidades para cada institución:

HOSPITAL IFEMA DE EMERGENCIA:



1187 prendas de ropa reutilizable: 142 monos blancos, 320 batas de laboratorio, 200 batas blancas y 525 camisas de pa-

patillas y 100 patucos— y 1187 prendas de ropa reutilizable: 142 monos blancos, 320 batas de laboratorio, 200 batas blancas y 525 camisas de pacientes.

HOSPITAL UNIVERSITARIO 12 DE OCTUBRE:

790 unidades de material desechable: 360 batas, 80 monos, 250 pares de zapatillas y 100 patucos.



Teatro Real (foto: Javier del Real | Teatro Real)



Sala desde el escenario (foto: Javier del Real | Teatro Real).

La colaboración del Teatro Real con las instituciones madrileñas se enmarca en su proyecto global de solidaridad, normalmente adscrito a su Programa Social, cuya vocación primordial es atender a niños en situaciones desfavorecidas,

cientes.

HOSPITAL CLÍNICO SAN CARLOS:

790 unidades de material desechable —360 batas, 80 monos, 250 pares de za-

ya sean físicas, psíquicas o sociales, en colaboración con distintas entidades y organizaciones no gubernamentales.

Compositor del mes: Claude Debussy (1862-1918)



Por **JAMES MELO,**
Corresponsal en
Nueva York

JMelo@gc.cuny.edu

Claude Debussy pertenece a un grupo relativamente pequeño de compositores cuyo estilo es tan único y distinto que, a pesar de haber influido en varias generaciones de otros compositores, nadie ha logrado imitar completamente su estilo.

Otro de estos compositores fue Frédéric Chopin, cuya música es tan única y personal que es imposible confundirlo con ningún otro compositor. Otro ejemplo es Debussy. Hay muchos "Debussyistas", pero es imposible confundir a Debussy con cualquier otro compositor, incluso con los más influenciados por él. Es difícil comprender objetivamente cuáles son las razones detrás de esta especificidad de estilo inconfundible, único y completamente personal. En cualquier caso, la música de Debussy tiene una sonoridad que se reconoce inmediatamente en la historia de la música occidental.

Debussy fue un niño musicalmente precoz, y desde temprana edad su sensibilidad musical llamó la atención de todos los que estaban a su lado.

Con tan solo 10 años de edad, fue aceptado como estudiante en el Conservatorio de París, la institución musical más prestigiosa de Francia y una de las más importantes de Europa. Este hecho, en sí mismo, ya confirma que su talento musical era realmente excepcional. Al comienzo de sus estudios, Debussy llamó la atención de los maestros por su naturaleza amable, su gran sensibilidad y su entusiasmo por la música. Sin embargo, no pasó mucho tiempo an-

tes de que Debussy comenzara a cambiar sus propios caminos, y pronto comenzó a ser visto como un estudiante rebelde, sin ninguna posibilidad de desarrollo, y casi como anti-musical.

¿Qué podría haber llevado a un cambio de opinión tan radical? Claramente, fue el hecho de que Debussy comenzó a despreciar los procedimientos compositivos tradicionales, especialmente a través de un ataque sistemático a los principios de la tonalidad funcional que hasta ahora había prevalecido como el principio fundamental de la composición musical en Occidente. Para comprender la dimensión

están directamente relacionados con la tonalidad funcional.

Obviamente, este es un proceso que es familiar para músicos, teóricos y amantes de la música, y por lo tanto no es necesario discutirlo en detalle, pero me gustaría llamar la atención sobre dos aspectos de la tonalidad funcional que literalmente fueron demolidas por Debussy: la relación sintáctica entre varios acordes generados por las escalas diatónicas, y la relación especial entre la nota sensible (la séptima nota de la escala) y la tónica (la primera nota de la escala). La combinación de estas dos fuerzas crea un sentido

de direccionalidad en el discurso musical, de modo que escuchamos las grandes obras musicales de este período como si fueran verdaderas narraciones, con causa y efecto, con conexiones lógicas entre los diversos elementos de la forma musical. Por lo tanto, las reglas de la tonalidad funcional permiten la creación de un estilo musical que, en muchos sentidos, se asemeja a la estructura del lenguaje, con términos y accesorios principales, con elementos subordinados, frases y otros elementos discursivos.

Con Debussy, especialmente en sus trabajos de madurez, todo esto se derrumbó. O, al menos, se ha minimizado hasta el punto de que ya no es más el elemento fundamental de la obra musical.

¿Cómo se llevó a cabo este proceso? A través de una serie de experimentos que finalmente condujeron a un estilo que se llamó "impresionista" y que llegó a caracterizar toda la estética de Debussy.

Trataré un ejemplo de estas técnicas, pero primero me gustaría señalar que Debussy se negó absolutamente a ser descrito como un compositor "impresionista". El término en sí fue acuñado por el crítico Louis Leroy en 1874, cuando escribió una reseña sobre la exposición



Fotografía de Debussy realizada por Nadar (c. 1908).

de los cambios que Debussy trajo al lenguaje musical, es necesario comprender que todos los parámetros estéticos, críticos, formales, expresivos y emocionales que se invocan en la apreciación de la música occidental del período 1700-1900

de pintores que no habían sido aceptados en el Salón oficial de París. Al describir las pinturas expuestas, Leroy usó el título de una pintura de Claude Monet (*Impresión: Sol naciente*) para describir a los pintores de ese grupo como "impresionistas". El título se puso de moda y llegó a ser usado despectivamente. Más tarde, los mismos principios que guiaron a los pintores "impresionistas" se aplicaron, por analogía, a las técnicas musicales de Debussy. Por lo tanto, de la misma manera que los impresionistas favorecieron el color y el juego de luces en lugar del dibujo y la línea, Debussy favoreció las sonoridades y los timbres en lugar de la sintaxis musical.

De la misma manera que los impresionistas intentaron capturar los cambios en la luz y la atmósfera, Debussy buscó expresar los cambios constantes del sonido y la textura musical. De la misma manera que los impresionistas minimizaban los aspectos formales en favor del momento visual, Debussy minimizaba la narrativa de la forma musical en favor de la percepción momentánea. Por lo tanto todo parecía indicar que realmente había una relación muy estrecha entre las técnicas visuales de los pintores impresionistas y las técnicas musicales de Debussy. Sin embargo, a lo largo de su vida insistió con críticos, editores, amigos y colegas en que él no tenía nada que ver con el estilo impresionista en las artes visuales. En cualquier caso, es casi imposible

pensar en Debussy sin invocar el estilo impresionista.

Sin embargo, lo que es aún más importante es que su estilo musical sigue siendo completamente único e inimitable. Hay muchos compositores que han sido (y siguen siendo) influenciados por Debussy, pero su música es absolutamente diferente a cualquier otra.

Un ejemplo típico del estilo impresionista de Debussy es el preludio de *Voiles*, el segundo preludio del primer libro de *Préludes* (1910).

El título, que al igual que los títulos de todos los preludios aparece al final y no al comienzo de la partitura, todavía es un tema de discusión. La palabra en francés puede indicar tanto las velas de un velero como los velos de una bailarina exótica. No existe un consenso definitivo sobre lo que Debussy quería indicar con el título, pero en base al contenido musical de la obra, creo que buscó representar las velas de un velero. Incluso hay una sección que puede verse claramente como una ráfaga de viento que sopla las velas. Pero esa es mi opinión personal.

El aspecto musical más importante de este preludio es que está estructurado completamente en la escala de tonos enteros. Esta escala no contiene ningún semitono y, por lo tanto, nunca crea ese sentido de direccionalidad tan fuerte que existe entre la nota sensible y la tónica

en la tonalidad funcional, notas que están separadas por un solo semitono y que, por lo tanto, tienen una gran atracción mutua. La ausencia de este intervalo en la escala de tonos enteros hace que el discurso musical sea completamente "estático", como si la forma musical apenas fluctuara en un estado de presente perpetuo en el que cada momento es único y autosuficiente.

Cuando toco este preludio, siento que lo que estoy expresando es un estado de sueño, una visión que se desarrolla gradualmente ante mis ojos como una serie de sensaciones y no como una narrativa objetiva y discursiva. Otro elemento que contribuye fuertemente a este sentido de "suspensión" es el hecho de que todos los acordes generados por la escala de tonos enteros son acordes aumentados, que no tienen el poder funcional de los acordes mayores y menores típicos de la tecla funcional. Por lo tanto, aunque Debussy se resistió fuertemente al título de compositor impresionista, una obra como *Voiles* parece dejar en claro que realmente fue el compositor que más se acercó a la estética visual de ese grupo revolucionario de pintores.

Así como ellos nos enseñaron una nueva forma de ver el mundo, con sus colores, luces y matices variados, Debussy nos enseñó a escuchar música de una manera nueva, con nuevos sonidos, timbres e impresiones sonoras.



GRILLA DE PROGRAMACIÓN DE RADIO CLÁSICA



Radiodifusión Nacional del Uruguay: Tel. 2916 0606 Coordinación institucional: Verónica Rivas (int. 403); Dpto. de Coordinación: Silvia Rocca (int. 230 y 401); Programación Radio Clásica 650 AM: Rodrigo Camarero y Coordinación Babel 94.7 FM: Pablo Zerboni (int. 241); Cabina Radio Clásica 2915 6650, Radio Uruguay 2915 1050 y Emisora del Sur 2915 1290.

	LUNES	MARTES	MIÉRCOLES	JUEVES	VIERNES	SÁBADO	DOMINGO
00:00	PRIMERA FUNCIÓN						
06:00 a 8:00	LA PUERTA DEL SOL						
09:00	ARTISTAS LATINOAMERICANOS					LOS TRABAJOS DE ORFEO	Palco de Pref.
10:00						Galas de Opereta y Zarzuela	Transmisiones 2018 rep
11:00	COMPOSITOR DE LA SEMANA					TIEMPO DE MÚSICA	EL 1º CLÁSICO DEL DOMINGO
12:00	EN MODO ROMANTICO				SIN ETIQUETAS	ANTIGUA (REP.)	DE CINTAS Y VINILOS
12:45	INFORMATIVO CULTURAL						
13:00 a 16:00	MÚSICA EN MOVIMIENTO						
17:00	CINEMA PARADISO			ICEBERG	CINEMA PARADISO		
18:00	Los Conc de Clas						
19:00 a 20:00	LOS PASOS PERDIDOS						
21:00	LÍRICA VIVA	Palco de preferencia De cintas y vin (rep)	TIEMPO DE MÚSICA ANTIGUA	Galas de Opereta (rep)	Palco de preferencia Transmisiones 2018	PALCO DE PREFERENCIA Transmisiones archivo	LOS MEJORES TÍTULOS DE LA ÓPERA
22:00				Voces Íntimas			
23:00	SIGLOS XX Y XXI						

ENCUENTROS DESDE CASA CON LIGIA AMADIO Y LA FILARMÓNICA

LA FILARMÓNICA

#DESDECASA

La Mtra. LIGIA AMADIO, junto a artistas invitados compartirá todos los jueves, a partir de Mayo, una videoconferencia para conversar e interactuar con el público de la Orquesta.

7/5 Invitados especiales: Daniel Lasca, Leo Gandelman, Mariana Mastrogiovanni.
NUESTRA MÚSICA

14/5 Invitados especiales: Raquel Boldorini, Enrique Graf, Claude Villaret.
L. V. BEETHOVEN: EROICA Y CONCIERTOS PARA PIANO

21/5 Invitados especiales: Alvaro Méndez y staff de la OFM.
¿COMO FUNCIONA LA ORQUESTA?

28/5 Invitados especiales: Cristina García Banegas e integrantes de la OFM.
J.S. BACH - 270 AÑOS DE SU MUERTE



EN VIVO
TODOS LOS
JUEVES DE
MAYO 16HS.



Quienes quieran participar de estos encuentros con entrada libre
deberán enviar una solicitud a la dirección:
orquesta.filarmonica@imm.gub.uy





SUDEI

**DONDE ESTÁN LOS ARTISTAS
ESTÁ SUDEI**

www.sudei.org.uy
2903 0143 / 2900 2464
administracion@sudei.org.uy