

LSO

**Orquesta
Sinfónica
de Londres**

PROGRAMA DE SALA CONCIERTO 05

CONCIERTO GRABADO EN MAYO DEL 2019

ADAMS & BERLIOZ

DIRECTOR
SIR SIMON RATTLE

JOHN ADAMS *HARMONIELEHRE*
BERLIOZ *SINFONÍA FANTÁSTICA*

ORQUESTA SINFÓNICA DE LONDRES

PROGRAMA / ADAMS & BERLIOZ

Con un sueño seguido de una pesadilla, el programa de este concierto explora obras inspiradas en la extrañeza de las alucinaciones nocturnas.

JOHN ADAMS

HARMONIELEHRE

1985

1. Primer movimiento
2. La herida de Anfortas
3. Meister Eckhardt y Quackie

Notas por John Adams

El término alemán "Harmonielehre" se traduce más o menos como "libro de la armonía" o "tratado sobre la armonía". Es el título de un voluminoso estudio de la armonía tonal, parte manual pedagógico, parte rumia filosófica, que Arnold Schoenberg publicó en 1911 justo cuando se embarcaba en un viaje a aguas desconocidas, que lo llevaría a renunciar más o menos permanentemente a las leyes de la tonalidad. Vale la pena explicar mi propia relación personal con la herencia musical de Schoenberg. Leon Kirchner, con quien estudié en Harvard, había sido estudiante de Schoenberg en Los Ángeles durante los años 40. Kirchner no estaba interesado en el sistema de composición serial que Schoenberg había inventado, pero compartía con él su gran seriedad y su visión intensamente crítica del legado del pasado.

A través de Kirchner, pude sentir agudamente lo que Schoenberg y su arte representaban. Él era un "maestro" en el mismo sentido que lo fueron Bach, Beethoven y Brahms. Tan solo haberme hecho consciente de eso me atrajo entonces, y continúa atrayéndome. Pero Schoenberg también representaba para mí algo retorcido, distorsionado. Fue el primer compositor que asumió el papel de alto

sacerdote, una mente creativa cuya vida entera corría indefectiblemente a contracorriente de la sociedad, casi como si hubiera elegido ser irritante como un rol a representar.

A pesar de mi respeto e incluso intimidación por la figura de Schoenberg, sentí que era honesto reconocer que me disgustaba profundamente el sonido de la música dodecafónica. Su estética era para mí una maduración excesiva del individualismo del siglo XIX, en el que el compositor era una especie de dios, al cual el oyente acudía como a un altar sacramental. Fue con Schoenberg que nació la llamada "agonía de la música moderna", que condujo durante el siglo XX a una rápida disminución de la audiencia de la música clásica, cosa que no es ningún secreto, en gran parte debida a la fealdad auditiva de tantas nuevas obras que se escribían.

Es difícil entender por qué el modelo de Schönberg se volvió tan profundamente influyente para los compositores de música clásica. Compositores como Pierre Boulez y György Ligeti han acarreado tanto su ética como su estética a nuestro tiempo, y su omnipresencia en la vida universitaria actual y

en los festivales musicales europeos sigue siendo potente. Rechazar a Schoenberg fue como ponerse del lado de los filisteos. Liberarme del modelo que él representaba fue un acto de gran fuerza de voluntad.

No es de extrañar que mi rechazo asumiera la forma de una parodia... no una sola, sino una variedad. En mi *Sinfonía* de cámara, colocho el estilo atareado e hiperactivo característico de la obra de Schoenberg en un girador de ensalada junto a bandas sonoras de dibujos animados hollywoodenses. En mi ópera *La muerte de Klinghoffer*, una mozigata y desdeñosa mujer austriaca describe cómo pasó un secuestro escondida bajo su cama cantando en estilo Sprechstimme mientras un conjunto como el de Pierrot la acompaña desde el foso.

Mi propio *Harmonielehre* implica también una parodia, aunque de otro tipo: tiene una "relación subsidiaria" con un modelo (tomado, en particular, de obras icónicas de principios de siglo como la *Cuarta sinfonía* de Sibelius y los *Gurrelieder* de Schoenberg), pero lo hace sin la intención de ridiculizar.

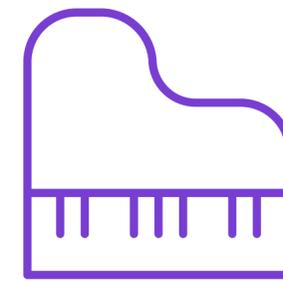
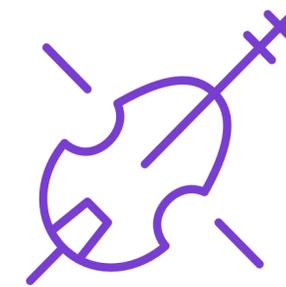
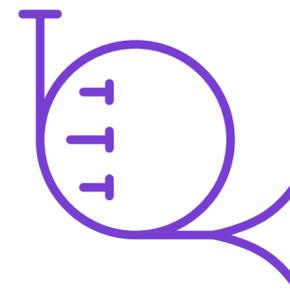
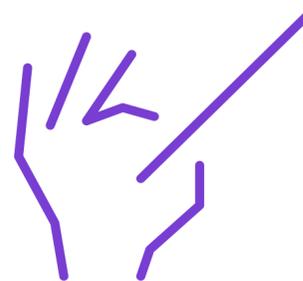
Se trata de una obra de envergadura, para orquesta y en tres movimientos, que une las técnicas de desarrollo del minimalismo con el mundo armónico y expresivo del romanticismo tardío de fin de siglo. Era una cosa engreída, que sólo podía intentarse una vez. Los matices de Mahler, Sibelius, Debussy y el joven Schoenberg están por todas partes en esta extraña pieza. Es una obra que mira al pasado con lo que sospecho es un espíritu "posmodernista", pero, a diferencia de la *Gran pianola* o *Nixon en China*, lo hace sin ironía.

PRIMER MOVIMIENTO

La primera parte, de 17 minutos, tiene una forma de arco invertido: alta energía al principio y al final, con una larga sección de *Sehnsucht* en el medio. Los acordes torrenciales de Mi menor al principio y al final del movimiento son para mí el correlato musical de una imagen que soñé poco antes de empezar a trabajar en esta pieza. En mi sueño, vi un gigantesco navío petrolero despegar del mar en la bahía de San Francisco, para luego empujarse al cielo como un cohete tipo Saturno.

LA HERIDA DE ANFORTAS

En esos años (1984-85) estaba aún profundamente involucrado en el estudio de los escritos de C.G. Jung, particularmente en su examen de la mitología medieval. Me impresionó profundamente la discusión de Jung sobre el personaje de Anfortas, un rey cuyas heridas nunca pudieron ser curadas. Como un arquetipo crítico, Anfortas simbolizaba una condición de enfermedad del alma que condenaba a un sentimiento de impotencia y depresión. Lento y malhumorado, el movimiento "La herida de Anfortas" tiene un largo y elegante solo de trompeta que flota sobre una delicadamente cambiante pantalla de tríadas menores que pasan como formas espectrales de una a otra familia de instrumentos. Dos grandes climaxes sobresalen de un paisaje generalmente melancólico, el segundo de los cuales es un obvio homenaje a la última e inacabada sinfonía de Mahler.



MEISTER ECKHARDT Y QUACKIE

La parte final, "Meister Eckhardt y Quackie", comienza con un sencillo *berceuse* (canción de cuna) que es tan lívida, serena y dichosa como "La herida de Anfortas" es terrenal, sombría e inhóspita. El título al estilo Zappa refiere a un sueño que tuve poco después del nacimiento de nuestra hija, Emily, a la cual pusimos "Quackie" como apodo cariñoso durante parte de su infancia. En el sueño, ella cabalgaba sobre el hombro del místico medieval Meister Eckhardt a través de cuerpos celestes que asemejaban figuras pintadas en los altos techos de viejas catedrales. El tierno *berceuse* gradualmente toma velocidad y cuerpo, y culmina con una marejada de bronces y percusión sobre un pedal en Mi bemol mayor.



JOHN ADAMS

N. 1947

Compositor, director de orquesta y pensador creativo, John Adams ocupa una posición única en el mundo de la música clásica estadounidense. Sus obras se destacan de la mayoría de las composiciones contemporáneas por la profundidad de su expresión, la brillantez de su sonido y la naturaleza profundamente humanista de sus temas.

Entre las obras de Adams se encuentran varias de las piezas clásicas contemporáneas más interpretadas hoy en día: *Harmonielehre*, *Shaker Loops*, sus sinfonías de Cámara y del *Doctor Atómico*, *Short Ride in a Fast Machine* y su *Concierto para violín*. Sus obras escénicas, en colaboración con el director Peter Sellars, incluyen *Nixon en China*, *La muerte de Klinghoffer*, *El niño*, *Doctor atómico*, *Un árbol en flor*, y el oratorio de *El evangelio según la otra María*. La ópera más reciente de Adams, *Girls of the Golden West*, ambientada en la fiebre del oro de California de 1850, fue estrenada por la Ópera de San Francisco en 2017.

Must the Devil Have All the Good Tunes?, escrita para la solista de piano Yuja Wang, la Orquesta

Filarmónica de Los Ángeles y Gustavo Dudamel, se estrenó en 2019. Esta temporada incluyó el estreno mundial de *I Still Dance*, nueva obra orquestal de Adams, escrita para Michael Tilson Thomas y la Sinfónica de San Francisco.

En 2019 Adams recibió el prestigioso Premio Erasmus de Holanda, "por sus contribuciones a la cultura europea", convirtiéndose en el único compositor estadounidense galardonado con este premio. Adams ha recibido además doctorados honorarios de Harvard, Yale, la Universidad de Northwestern, la Universidad de Cambridge y la Escuela de Juilliard. Desde 2009 ha ocupado el cargo de Presidente Creativo de la Filarmónica de Los Ángeles. Escritor polémico, es autor de la aclamada autobiografía *Hallelujah Junction* y colabora con el New York Times Book Review.

Como director de sus propias obras y de una amplia variedad de repertorio, Adams ha tenido conciertos con la Filarmónica de Berlín, la Real Orquesta del Concertgebouw, la Orquesta Sinfónica de Londres, la Sinfónica de Viena, la Filarmónica de Los Ángeles y las orquestas de Seattle, Cincinnati, Atlanta y Toronto.

Biografía publicada con el amable permiso de Boosey & Hawkes

HECTOR BERLIOZ

SINFONÍA FANTÁSTICA

1830

1. Sueños diurnos – Pasiones: Largo – Allegro agitato e appassionato assai
2. Un baile: Vals – Allegro non troppo
3. Escena campestre: Adagio
4. Marcha al cadalso: Allegretto non troppo
5. Sueño de un aquelarre: Larghetto – Allegro – Dies Irae – Ronde du sabbat

A pesar de todas sus innovaciones -incluyendo la introducción de nuevos instrumentos, texturas orquestales, ritmos y gestos inéditos en la música sinfónica- la *Sinfonía fantástica* tiene sus raíces en otras músicas, pasadas y presentes. Fue influenciada por la música de Gluck y Spontini, quien fue durante varios años un favorito de Berlioz y cuyo estilo melódico absorbió profundamente tras llegar por primera vez a París en 1821, siendo un chico de 17 años que nunca antes había oído una orquesta. Algunos años más tarde, el descubrimiento de la música de Weber y, sobre todo, de Beethoven en los conciertos del Conservatorio de 1828, tuvo un efecto aún más profundo en el joven músico, que hasta entonces se había nutrido solo de ópera clásica francesa. Paralelo a dicho impacto musical, el joven Berlioz se impregnaba también de las obras de Goethe y Shakespeare. La *Sinfonía fantástica* es impensable sin la "Pastoral" y la *Quinta* de Beethoven, y sin *Der Freischütz* de Weber. Gracias a dichas influencias, a Berlioz se le reveló la sinfonía como forma dramática por excelencia, y la orquesta como instrumento expresivo de una riqueza y flexibilidad inimaginables. Esto abrió ante Berlioz un nuevo mundo, e invirtió todas sus fuerzas creativas en explorar y habitarlo.

Constituyeron entonces, la sinfonía y la orquesta, el trampolín para saltar a un territorio desconocido. La influencia de Beethoven debía ser general, no específica; era una cuestión de inspiración, no de imitación. De esta manera, aunque Berlioz está también profundamente preocupado por lograr una arquitectura musical, trabaja con sus propias estrategias. Aunque aprenderá de la técnica de transformación temática de Beethoven, no la usará como modelo. Berlioz compone con tramos melódicos en lugar de motivos. La melodía recurrente de la obra, su *idée fixe*, tiene 40 compases de longitud y su repetición, alcanzados los dos tercios del primer movimiento, representa no una repetición de tipo sonata sino una etapa en la evolución del tema desde la monodía (de una línea solista) hasta ser declarada por la orquesta completa.

Nunca antes se había compuesto música sinfónica o usado la orquesta de esta manera. Como escribió el crítico musical Michael Steinberg: "No quiero faltarle el respeto a Mahler o Shostakovich, pero esta es la más notable *Primera sinfonía* jamás escrita".

Consecuente a su audacia y su libertad de espíritu, Berlioz buscó que su primera obra orquestal

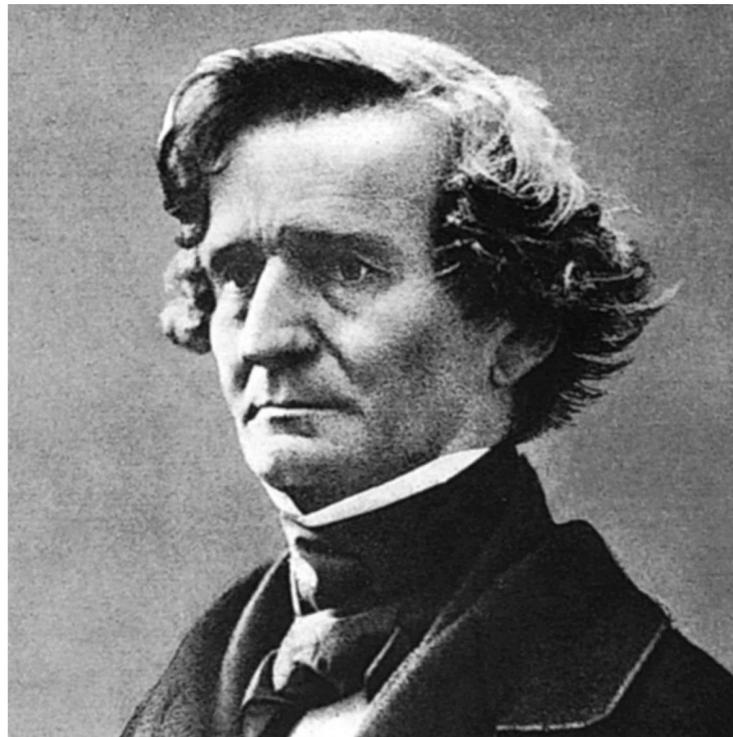
importante incluyera una mezcla de géneros, algo análogo a los que los dramaturgos románticos intentaban siguiendo el ejemplo de Shakespeare, y que al así hacerlo, rebasara las categorías usuales del discurso sinfónico y, en respuesta a las exigencias del drama musical, creara su propia versión idiosincrásica de la forma clásica y llevara el teatro a la sala de conciertos.

"Tal como Shakespeare me había revelado un nuevo universo de poesía, Beethoven abrió ante mí un nuevo mundo de música". Berlioz, sobre su primer encuentro con la obra de Beethoven.

La partitura que entregó a la sala del Conservatorio en diciembre de 1830 fue, para él, una consecuencia lógica de la epifanía beethoveniana que había experimentado dos años antes en la misma sala. Estaba dirigida al mismo público joven y entusiasta y fue interpretada por muchos de los mismos músicos, bajo el mismo director, François-Antoine Habeneck. Se aventuró a incorporar elementos autobiográficos: no sólo su tan publicitada pasión no correspondida por la actriz shakesperiana Harriet Smithson, sino toda su experiencia emocional y espiritual vivida hasta entonces. Como escribió al principio del

manuscrito, citando un poema de Victor Hugo: "Todo lo que he sufrido, todo lo que he intentado... Los amores, las labores, las penas de mi juventud... en cada una de estas páginas inscribe el libro de mi corazón".

Pero, para él, todo esto no era esencialmente diferente de lo que Beethoven había hecho en su *Quinta* y *Sexta sinfonía*. Continuando los logros de Beethoven, proyectó a la música una intensa experiencia personal, a través, por ejemplo, de los títulos de los movimientos, para llevar la



expresividad inherente a la música aún más lejos y al mismo tiempo extender su marco de referencia, desdibujando aún más la distinción entre la llamada "música pura" y la música asociada a una situación humana identificable. Todo tipo de ideas extramusicales podían entrar en la composición, pero la música seguía siendo soberana. Podía describir el curso de la pasión desesperada de un hombre por una amada lejana y aún así ser, como Beethoven dijo de la "Pastoral", "expresión de sentimiento más que de pintura". El programa literario ofrecido al público del Conservatorio daba el contexto de la

obra: introducía el "drama instrumental" (para citar la nota preliminar de Berlioz) cuyo "esquema, al carecer de la ayuda de la palabra, debe ser explicado de antemano". Pero no es el programa lo que da unidad a la sinfonía y la convierte en un registro eterno de los ardores y tormentos de una joven imaginación: la música lo hace.



Los cinco movimientos

SUEÑOS DIURNOS – PASIONES

Introducción lenta; tristeza y felicidad imaginada, creando una imagen de la mujer ideal, representada (Allegro) por la *idée fixe*: un largo lapso melódico, fraseado asimétricamente, primero escuchado prácticamente sin acompañamiento, luego integrado gradualmente en la orquesta completa. La melodía, con su alternación de exaltación y abatimiento, provee el drama principal. Al cierre, como una tormenta desatada, reposa finalmente en una serie de acordes solemnes.

UN BAILE

La amada está presente. Un vals: al principio onírico, luego brillante, finalmente chillón. Sección media con la *idée fixe* asimilada al ritmo del baile.

ESCENA CAMPESTRE

Un pastor toca una canción melancólica, contestada desde lejos por otro. Escena pastoral: una melodía larga y serena, esquemáticamente similar a la *idée fixe* y, como ella, presentada primero como una

simple melodía por la flauta y los primeros violines, luego en texturas progresivamente más llenas. Clímax agitado, precipitado por la *idée fixe*, que más tarde toma un aire más tranquilo (sin su característica cuarta suspirante). Atardecer, truenos lejanos. El primer pastor toca solo de nuevo. Los tambores y el corno solista se preparan para la “Marcha al caldoso”.

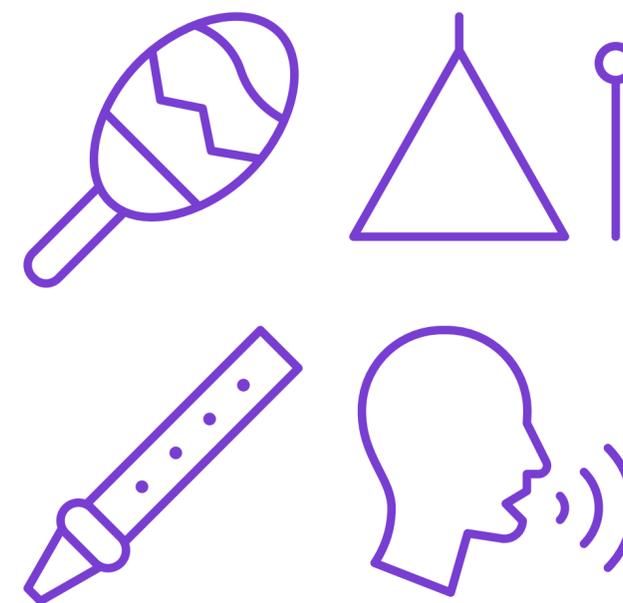
MARCHA AL CADALSO

El artista se imagina que ha asesinado a su amada y que marcha por las calles rumbo a su ejecución. Los sueños de los tres primeros movimientos se intensifican ahora en una pesadilla y se despliegan todas las fuerzas orquestales: bronces y percusión masivos, fagotes prominentes y grotescos. La *idée fixe* reaparece en el clarinete solista, pero es cortada por el golpe de guillotina de toda la orquesta.

SUEÑO DE UN AQUELARRE

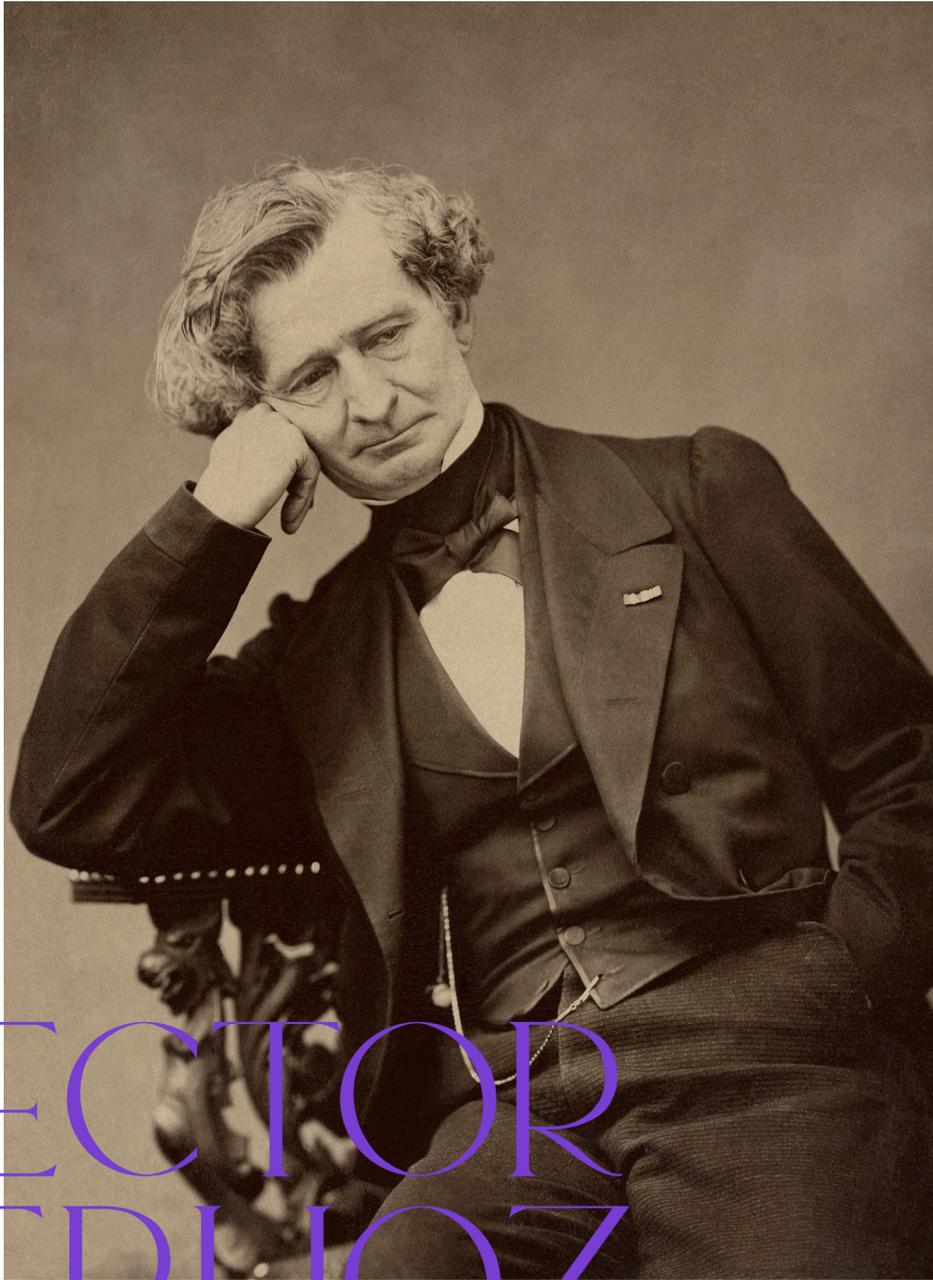
Extraños maullidos, explosiones apagadas, gritos distantes. El amante ejecutado es testigo de su propio funeral. La melodía de la amada, ahora una distorsión lasciva de sí misma, se une a los festejos.

Dies irae, parodia del ritual de los muertos de la iglesia. Danza en ronda de las brujas. Tras de un largo crescendo, el clímax combina la ronda y el *Dies irae* en un tour de force de virtuosismo rítmico y orquestal.



Notas por David Cairns

David Cairns ganó el Premio Whitbread en la categoría de biografía y el Premio Samuel Johnson de no ficción por *Servidumbre y grandeza*, su segundo volumen de biografías sobre Berlioz. Su trabajo junto a Sir Colin Davis desde los años 50 ha transformado la apreciación de Berlioz: "Cairns y Davis hicieron que Berlioz no fuera solo aceptado, sino que lo revelaron como un paciente y racional artesano, uno más de los grandes compositores" (Mark Swed, Los Angeles Times).



HECTOR BERLIOZ

1803 - 69

Héctor Berlioz nació en el sudeste de Francia en 1803. Hijo de un médico, a la edad de 17 años fue enviado a París para estudiar medicina, pero ya había concebido la ambición de ser músico. Una vez en la capital francesa, pronto se convirtió en alumno del compositor Jean-François Le Sueur. Dos años después, ya había compuesto la *Messe solennelle*, que fue estrenada con éxito en 1825. En 1826 entró al Conservatorio de París, y cuatro años después ganó el Prix de Rome. Gluck y Spontini fueron influencias importantes en la formación de su estilo musical, pero fue su descubrimiento de la obra de Beethoven en los conciertos del Conservatorio -inaugurados en 1828- el acontecimiento decisivo en su aprendizaje, haciendo que su arte tomara una nueva dirección: la obra dramática de concierto, fundamentada en una "idea poética omnipresente", aunque sin dejar de estar sometida a la lógica musical.

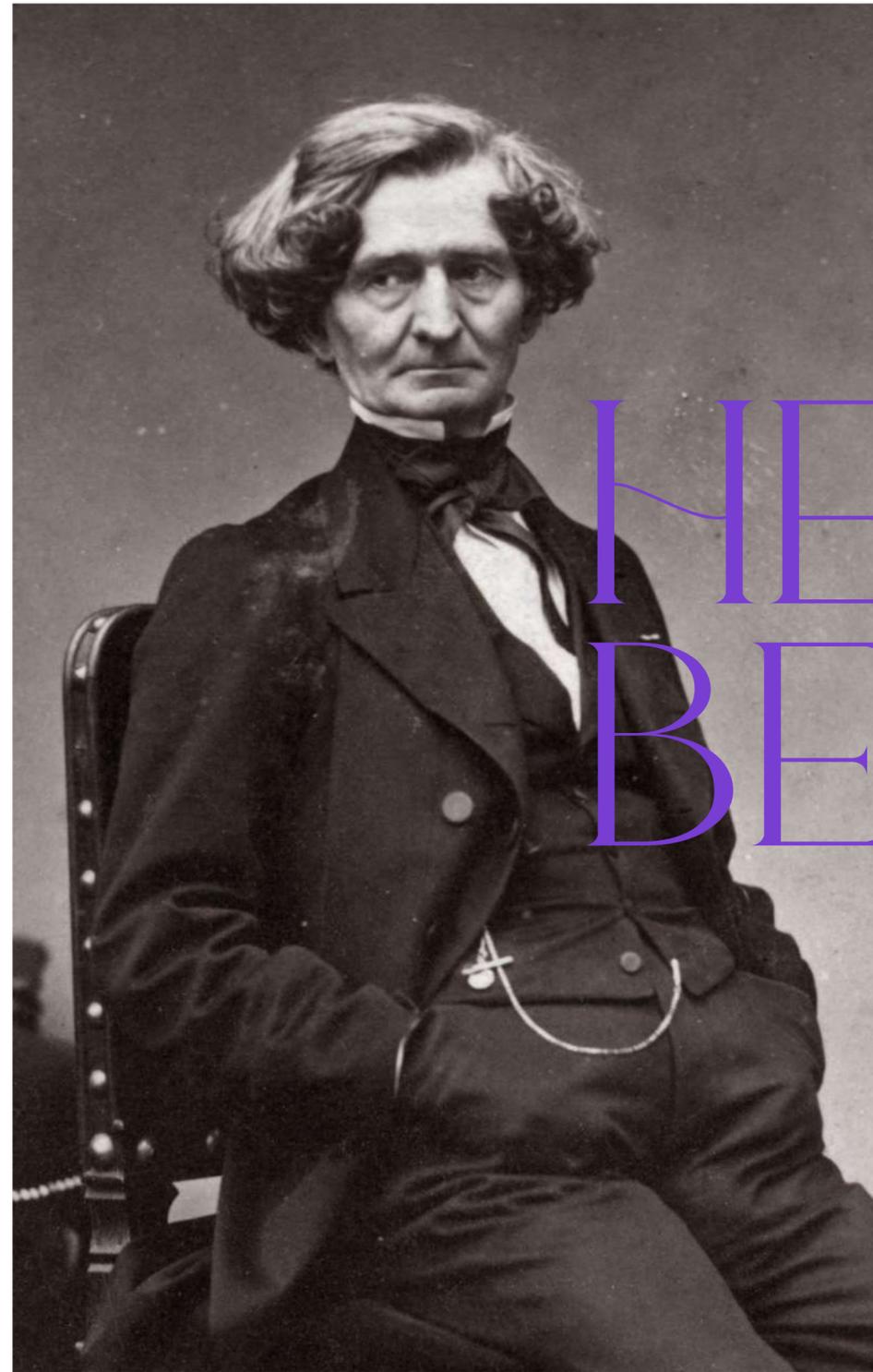
Su primera obra orquestal a gran escala, la autobiográfica *Sinfonía fantástica*, fue su próximo hito como compositor, en 1830. Después de un año en Italia regresó a París y comenzó lo que más tarde llamaría su "Guerra de los Treinta Años

contra los rutinarios, los profesores y los sordos". En la década de 1830 y a principios de la década de 1840 compuso una serie de obras importantes, entre ellas *Haroldo en Italia* (1834), *Benvenuto Cellini* (1836), la *Gran misa de los muertos* (1837), la sinfonía dramática shakesperiana *Romeo y Julieta* (1839), la *Sinfonía fúnebre y triunfal* (1840) y *Las noches de verano* (c. 1841). Algunas fueron bien recibidas, pero pronto descubrió que no podía ganarse la vida exclusivamente como compositor. Se convirtió entonces en un crítico prolífico e influyente, rol que, aunque constituyó un lastre para su carrera creativa, no pudo dejar de ejercer.

En la década de 1840 llevó su música al extranjero y se estableció una reputación como uno de los principales compositores y directores de la época. Fue celebrado en Alemania (donde Liszt lo defendió), en Rusia (donde los ingresos de sus conciertos pagaron la deuda del fracaso parisino de *La condena de Fausto*), en Viena, Praga, Budapest y Londres. Estos años de viajes produjeron menos música. En 1849 compuso su *Te Deum*, que tuvo que esperar seis años para ser estrenado.

Pero el inesperado éxito de *La infancia de Cristo* en París, en 1854, le animó a embarcarse en un proyecto largamente resistido: la composición de una ópera épica basada en *La Eneida*, a través de cual calmaría una pasión acarreada por su vida entera y rendiría homenaje a dos de sus grandes ídolos, Virgilio y Shakespeare. Aunque después de concretar dicho proyecto estrenaría aún otra obra (*Beatriz y Benedicto*, 1860-62), la ópera *Los troyanos* (1856-58) fue la culminación de su carrera. También fue la causa de su última desilusión y la causa, añadida al decaimiento de su salud, por la que no escribió nada de importancia en los seis años restantes de su vida. La obra fue cortada en dos, y solo una parte fue representada en 1863, en un teatro demasiado pequeño y mal equipado. Berlioz murió en 1869.

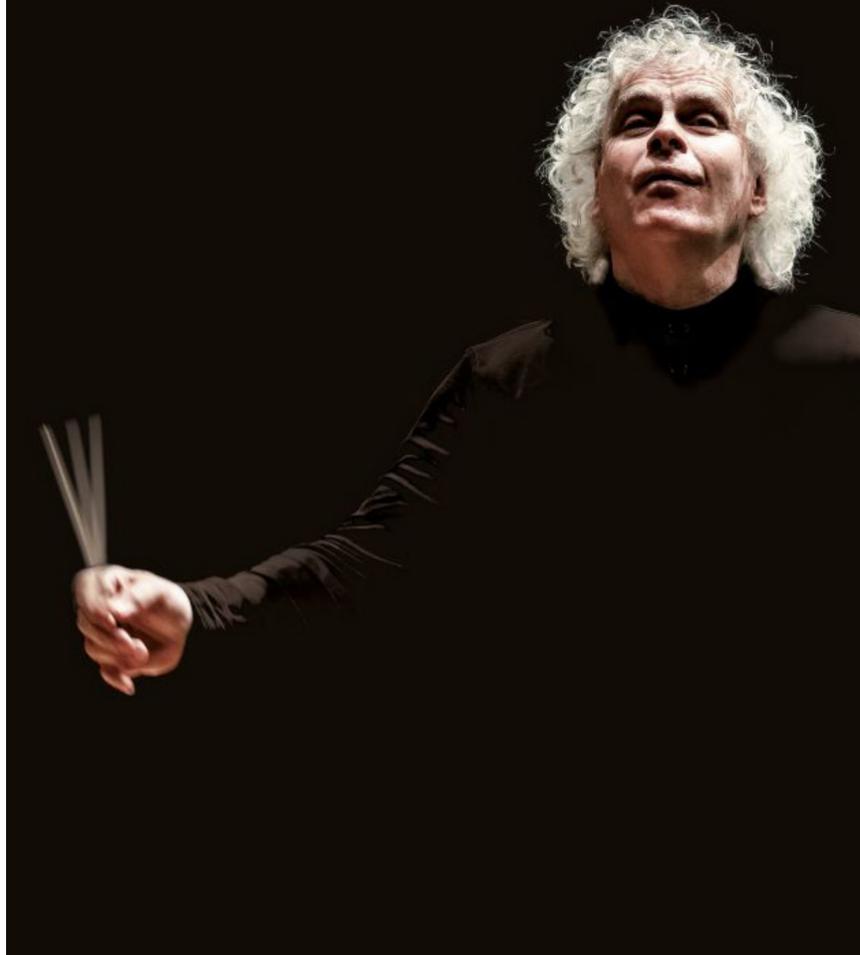
Perfil del compositor por David Cairns



HECTOR BERLIOZ



SIR SIMON RATTLE



DIRECTOR MUSICAL ORQUESTA
SINFÓNICA DE LONDRES

Sir Simon Rattle nació en Liverpool y estudió en la Real Academia de Música. De 1980 a 1998, fue director principal y asesor artístico de la Orquesta Sinfónica de la ciudad de Birmingham y fue nombrado director musical en 1990. El 2002, asumió como Director Artístico y Director Principal de la Filarmónica de Berlín, cargo que mantuvo hasta el final de la temporada 2017/18. Se convirtió luego en Director Musical de la Orquesta Sinfónica de Londres a partir de septiembre del 2017.

Ha realizado más de 70 grabaciones para el sello discográfico EMI (ahora Warner Classics) y recibido numerosos y prestigiosos premios internacionales por sus grabaciones en diversos sellos. Entre los lanzamientos de EMI se incluyen la *Sinfonía de los salmos* de Stravinsky (que recibió un premio Grammy por la mejor interpretación coral), la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, *L'enfant et les sortilèges* de Ravel, la *Suite del cascanueces* de Tchaikovsky, la *Sinfonía n° 2* de Mahler, *La consagración de la primavera* de Stravinsky y *Las campanas y Danzas sinfónicas* de Rachmaninov, todas ellas grabadas con la Filarmónica de Berlín. Las grabaciones más recientes de Sir Simon incluyen *La maldición de fausto* de Berlioz, *Espacio tejido* de Helen Grime, *Pelléas y Mélisande* de Debussy y *Recordando* de

Mark-Anthony Turnage, todas ellas publicadas por LSO Live.

Entre el 2013 y 2018, Sir Simon y la Filarmónica de Berlín se instalaron en el Festival de Pascua de Baden-Baden, interpretando una variedad de repertorio operístico y sinfónico. Además de cumplir con un agotador programa de conciertos en Londres, Sir Simon realiza regularmente giras por Europa, América del Norte y Asia, y mantiene una sólida relación desde hace mucho tiempo con las principales orquestas del mundo. Tras una colaboración estrecha con la Filarmónica de Los Ángeles y la Orquesta Sinfónica de Boston, también ha trabajado recientemente también con la Orquesta de Filadelfia y el Metropolitan Opera. Dirige regularmente la Orquesta Sinfónica de la Radio de Bayern, la Staatskapelle de Berlín y la Filarmónica de Viena, con las que ha grabado las sinfonías completas y los conciertos para piano de Beethoven, éstos últimos con Alfred Brendel. Sir Simon es también artista principal de la Orquesta del Siglo de las Luces y patrocinador fundador del Grupo de Música Contemporánea de Birmingham.

Sir Simon Rattle fue nombrado caballero en 1994. En los Honores de Año Nuevo del 2014 recibió la Orden al Mérito de Su Majestad la Reina de Inglaterra.



Sobre la Orquesta Sinfónica de Londres

La Orquesta Sinfónica de Londres (LSO) se estableció en 1904 y, desde entonces, tiene un espíritu único. Como colectivo musical, se basa en la propiedad artística y la colaboración. Con un sonido propio e inimitable, la misión de la LSO es llevar la mejor música al mayor número de personas. La LSO ha sido la única Orquesta Residente en el Centro Barbican de la ciudad de Londres desde que este abrió sus puertas en 1982, dando 70 conciertos sinfónicos cada año. La orquesta trabaja con una familia de artistas que incluye algunos de los más grandes directores del mundo: Sir Simon Rattle como Director Musical, los principales directores invitados Gianandrea Noseda y François-Xavier Roth, y Michael Tilson Thomas como Director Laureado.

A través de su programa LSO Discovery, es pionera en la pedagogía musical, ofreciendo experiencias musicales a 60.000 personas

cada año en su centro de educación musical LSO St Luke's en Old Street, como también en diversos lugares de Londres oriental y más lejos.

La LSO se esfuerza por adoptar las nuevas tecnologías digitales con el fin de ampliar su alcance: con la formación en 1999 de su propio sello discográfico LSO Live fue pionera en una revolución de la grabación de música orquestal en vivo. Con una discografía que abarca muchos géneros e incluye algunas de las grabaciones más icónicas jamás realizadas, la LSO es ahora la orquesta más grabada y escuchada del mundo, llegando regularmente a más de 3.500.000 personas en todo el mundo cada mes a través de Spotify y otros medios. La orquesta continúa innovando a través de asociaciones con empresas tecnológicas líderes en el mercado, por ejemplo con iniciativas digitales como LSO Play. La LSO es una empresa creativa de gran éxito, siendo el 80% de toda su financiación auto-sustentada.



Sobre Fundación CorpArtes

Somos una fundación privada sin fines de lucro que nace en 2002. Desde los inicios, nuestro objetivo es ser un aporte real en el proceso de democratización y consolidación del capital cultural de Chile, buscando potenciar el derecho de cada persona a participar en actividades culturales de calidad en nuestro país. Anualmente ofrecemos una programación artística, cultural y educacional que incluye exposiciones de arte contemporáneo, espectáculos de artes escénicas, conciertos de orquestas y músicos nacionales e internacionales, y un festival de cine: SANFIC. El sello de todas nuestras actividades ha sido siempre la excelencia

y el amplio alcance, logrando convocar a un público diverso, que abarca a todas las generaciones.

Entendiendo el arte como un medio para potenciar el desarrollo del pensamiento crítico de las personas, contamos con un Área de Educación y Mediación dedicada a promover el acceso a experiencias artísticas, el desarrollo de habilidades y fomentar la curiosidad en las personas mediante diversas actividades de educación y mediación en torno a la programación. A su vez, realizamos actividades de extensión con el objetivo de proyectar y difundir los contenidos de la programación en las distintas regiones de nuestro país.

LSO Orquesta
Sinfónica
de Londres