El boletín

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

Noviembre 2016. Bilbao D.L.: 1278-07 • ISSN: 1886-5437 Núm. 32

EN PORTADA:

Johannes Vermeer (1632-1675):
Una dama sentada ante el virginal (*ca.* 1672)

Sociedad Filarmónica de Bilbao

En este número, trigésimo segundo de nuestro Boletín, iniciada ya la temporada que se está desarrollando, espero a satisfacción de todos y cerca de la Navidad, queremos seguir intentado superar cualquier tipo de dificultad económica que surja en estos tiempos difíciles y para ello tenemos que conseguir patrocinadores y nuevos socios que nos ayuden en esta tarea.

En el primer artículo se recuerdan los 130 años de la Sociedad Coral de Bilbao. En esta interesante aportación histórica se hace referencia a su trayectoria y principales actividades artísticas. Naturalmente, entre éstas está las que se relacionan con nuestra Sociedad Filarmónica que se han mantenido a lo largo de todos estos años.

Vuelve esta temporada la gran pianista Angela Hewitt. Después de sus formidables interpretaciones de *El clave bien temperado* y *El arte de la fuga*, aborda esta vez las *Seis suites francesa*s del inconmensurable J.S. Bach. Un notable trabajo desentraña su composición y carácter. Curiosamente no fue el propio Bach el que las denominó de esta manera.

Una anécdota da pie a otro escrito para hacer una acertada consideración sobre la Sonata en la mayor D 959 de Schubert, su anteúltima Sonata, que tuvimos el placer de escuchar a Arcadi Volodos.

El concierto de la extraordinaria violinista Janine Jansen, que inauguraba la temporada, incluyó la filmación de parte de un documental sobre la construcción de los violines, en el que ella es protagonista. El detalle de esta información forma parte también de este número.

La entrevista está dedicada a Sandrine Piau, eminente soprano y a Jerôme Correas, director de Les Paladins, que acaban de visitarnos dejándonos un recuerdo imborrable de su concierto con música de Vivaldi.

Les deseamos que estas próximas Navidades las disfruten con felicidad y buena música en su entorno familiar

Asís de Aznar

Presidente de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

LA SOCIEDAD CORAL DE BILBAO

130 años de actividad fecunda

El año 1886 fue muy especial, sin duda para la Villa. Bilbao había iniciado su despegue industrial naciendo compañías navieras, mineras, siderúrgicas y de ferrocarril. Los 46.000 habitantes con los que comienza el año van creciendo en número por la continua llegada de mano de obra ansiosa por encontrar una oportunidad en las nuevas industrias.

El Ayuntamiento que presidía Vicente Urigüen Ansotegui se estrenó con una epidemia de cólera que fijó entre sus preocupaciones iniciales el suministro de agua y la mejora del saneamiento. Pero entre sus otras inquietudes estaba impulsar la urbanización de los nuevos terrenos al otro lado de la ría y la proyección de obras de infraestructuras que en pocos años se llevarían a cabo como la Alhondiga de Berroeta Aldamar, el nuevo Ayuntamiento, la Aduana de Uribitarte, el mercado del Ensanche, el nuevo Teatro, o el Hospital de Basurto.

Tanto crecimiento económico llevó al propio alcalde a apoyar denodadamente la creación de la Bolsa de Bilbao. Pero todavía faltaban cuatro años para que la compra-venta de títulos, valores y obligaciones se pudiera realizar en el parquet bilbaina. Sin duda la creación de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Bilbao en mayo de ese año favoreció la llegada de la Bolsa como lo harían con las sucesivas obras de mejoras y ampliación del Puerto.

Pero tan solo cuatro meses más tarde se abrieron las aulas de la futura Universidad de Deusto. Los jesuitas venían a cubrir una necesidad imperiosa de formar a jóvenes que se pusieran al frente de las nuevas industrias.

El sector económico y docente tuvieron aquel año de 1886 sus dos grandes hitos, pero el mundo de la cultura también lo tuvo, ya que en agosto se había fundado la Sociedad Coral de Bilbao. Las fiestas euskaras que se celebraron en julio en Durango sirvieron de excusa para que el músico Cleto Alaña formara una gran masa coral con la que acudir al concurso de orfeones que en el marco de los Juegos Florales estaba anunciado celebrar. Un mes antes de la cita un centenar de aficionados pertenecientes a coros ya desaparecidos de la Villa o a algunos aun existentes formaron el Orfeón Bilbaino. El maestro Alaña cedió la batuta al compositor recién llegado de completar su formación en Italia Cleto Zabala. El 25 de julio obtuvieron el Primer Premio del Concurso. Al regreso a Bilbao decidieron mantener el orfeón y dotarle de entidad jurídica. Así, el 3 de agosto aprobaron sus estatutos y nació la Sociedad Coral de Bilbao siendo su primer presidente Julio de Lazurtegui.

La actividad musical en Bilbao era fecunda y se recuperaba tras finalizar la tercera Guerra Carlista. Este sería el primer gran proyecto de encauzar tanta actividad. Por ello algunos de los que fundaron la Sociedad Filarmónica en 1852[1] y algunos de los músicos aficionados sumaron sus esfuerzos para sacar adelante este proyecto. Al igual que el sector económico inició su gran crecimiento por nombres muy conocidos de aquella sociedad bilbaina, la cultura de aquellos años venía propiciada en muchas ocasiones por los mismos apellidos. Los componentes del "Cuartito" Juan Carlos Gortázar, Lope y Cleto de Alaña, José Orueta, Eduardo Torres, Javier Arisqueta, Tomás Amán, Aniceto de Achúcarro, Tomás de Zubiria, Manuel y Mario Losada y Luis Lezama-Leguizamón conformaban parte de la nómina de los fundadores. Junto a ellos familias de la alta burguesía bilbaina como los Aznar, Urquijo, Arana, Maruri, Meave, Mac-Mahón, Gortazar, Rochelt, Sarachu y Uruñuela, se sumaron a esta nueva sociedad aglutinadora, sin distinción de clase social ni ideología. Entre sus primeros socios y coralistas se dieron cita personalidades de todos las sensibilidades políticas de la época, nacionalistas como Ramón de la Sota y Alfredo Echave, conservadores como Ignacio G. de Careaga y José Benito Marco-Gardoqui, liberales como José María Martínez de las Rivas y el fundador de la Juventudes Socialistas Tomás Meave. Todo un conglomerado de personajes bilbaínos conjurados para *"promocionar la música en general y la música coral en particular"*.

[1] Segunda Sociedad Filarmónica que tuvo una corta vida. De la Primera sólo se sabe que existió a principios del siglo XIX.

Aureliano Valle
Organista, compositor y director de coros.
Fundador de la Sociedad Coral de Bilbao

Aquellos primeros años el orfeón estaba compuesto únicamente por voces graves, si bien la Sociedad Coral muy pronto creo una escolanía entre los hijos de los socios que acudían a la Coral para aprender música. Asimismo, formó un coro de señoritas para cuando la interpretación de alguna obra requería su participación.

El éxito obtenido en Durango les animó a continuar por ese camino y así durante casi 20 años se prodigaron en la participación en concursos de orfeones, tan de moda en aquella época, por España, Francia y Bélgica. El éxito de estas expediciones se veía recompensado con los primeros premios, menciones de honor y demás distinciones. Se hicieron con los laureles en San Sebastián (1886-1902), Madrid (1887-1892), Gernika (1888), Barcelona (1888-1892), Santander (1890), San Juan de Luz (1891), Biarritz (1893), Pamplona (1894), Marsella (1897), Burdeos (1898-1901) y Verviers (1905).

En 1890 el organista y compositor Aureliano Valle asume la dirección del coro y poco a poco comienza a introducir la gran música polifónica y la sinfónica coral en el repertorio. La propia Sociedad Coral de Bilbao cuenta con una orquesta de 23 aficionados con la que actúan con cierta regularidad.

La Coral, o el Orfeón Bilbaino como entonces era más conocido, durante sus 50 primeros años de vida fue un referente cultural y social de la Villa. Entonces no había fútbol y como recuerda Indalecio Prieto en sus Memorias, los triunfos cosechados por la Coral en sus participaciones en concursos fuera del Territorio Histórico eran celebrados en Bilbao como glorias propias: *"El orgullo colectivo de Bilbao no se cifraba en el Athletic, pues el fútbol no se había importado aun de Inglaterra; el orgullo colectivo lo constituía el Orfeón, glorificado cuando, dirigido por don Aureliano Valle, volvía del extranjero trayendo como trofeos palmas de vermell o de oro"*. Así, los recibimientos multitudinarios que dispensaba la villa a los orfeonistas fueron preámbulo de una tradición ya perdida dispensada durante muchos años a los jugadores del Athletic.

La Coral y la Filarmónica

Y llegó la fundación de la Sociedad Filarmónica en 1896[2], con los mismos fundadores para dotar a Bilbao de una nueva institución musical *"que fomente el arte musical de esta Villa, proporcionando a los numerosos aficionados de ésta la ocasión de escuchar a artistas de universal renombre"*. El nuevo proyecto además de crear una temporada propia anhela contar con una sala de conciertos dotada de manera adecuada para una óptima realización de las veladas musicales. Entre los 100 primeros inscritos la mitad eran socios de la Coral y algunos alternan labores en ambas juntas directivas como Juan Carlos Gortazar o Mario Losada.

Como no podría ser de otra manera, la Coral estuvo presente en la primera temporada de conciertos de la Filarmónica actuando a las órdenes del maestro Valle interpretando varios números del "Requiem" de Mozart. La presencia de Aureliano Valle en estos primeros años será constante en la Filarmónica junto a la orquesta que preparaba en la Sociedad Coral así como con destacados solistas del coro como Tomás Aman o Mario Losada.

En 1905 la Junta Directiva de la Sociedad Coral de Bilbao decidió abandonar la participación en los concursos de orfeones y centrar su actividad en el repertorio sinfónico coral, vieja aspiración del maestro Valle. Asimismo y para poder afrontar sin dificultades la interpretación de estas obras, la Junta acordó crear el coro mixto, dando paso a las mujeres como coralistas de pleno derecho. Será el primer coro de España en adoptar esta medida.

Durante estos años las instituciones musicales existentes se vuelcan en potenciar el folclore y surge "la lírica vasca" por empeño del Orfeón Euskeria (fundado por Benigno Ansón en 1896 y que se fusionó a la Coral en 1920) y la Sociedad Coral de Bilbao. En 1899 se estrenó "Chanton Piperri" de Buenaventura Zapirain y en 1907 "Bide Onera" con letra de Alfredo Echave y música de Aureliano Valle, ambas óperas compuestas por encargo del Orfeón Euskeria. Por su parte la Coral estrenó "Maitena" de Charles Colin en 1909 y encargó a tres jóvenes

[2] Tercera y actual Sociedad Filarmónica.

Coro de niños de la Sociedad Coral de Bilbao en el Concierto Homenaje a Jesús Guridi celebrado en la Filarmónica el 20 de enero de 2012

compositores tres nuevos títulos que estrenaría en 1910. Así se presentó el "Mendi Mendiyan" de José Mª Usandizaga, "Lide ta Ixidor" de Santos Inchausti y "Mirentxu" de Jesús Guridi. El éxito de estas óperas de argumento sencillo y música inspirada en melodías y cantos populares vascos, propició otros dos encargos más: "Deboika" de José Power y Pedro Martínez en 1914 y "Amaya" de Guridi en 1920.

Pero a la vez, la Coral apostó por los estrenos de obras del repertorio internacional que no se habían oído nunca en España. Así, el 21 de marzo de 1912, la nueva sala de la Sociedad Filarmónica fue escenario de la primera audición de fragmentos de "La Pasión según San Mateo" de Juan Sebastian Bach. El prestigioso violinista belga Mathieu Crickboom, Socio de Honor de la Coral, dirigió este concierto. Cuatro días más tarde, los mismos protagonistas ofrecieron el poema sinfónico "Redención" de Cesar Franck, estrenada por la Coral en 1909. Precisamente del compositor francés la formación bilbaina estrenó "Las Bienaventuranzas" (1907), "Ruth" (1908), Rebecca" (1909) y "Psyché" (1919). El "Fausto" de Schumann (1908) y "La condenación de Fausto" de Berlioz (1909) fueron algunos de los otros títulos que la Coral estrenó en España en aquellos prodigiosos años. En enero de 1913 estrenó en Barcelona "Un Requiem Alemán" de Brahms junto a la Orquesta Arbos. Un año más tarde la interpretará en la sede de la Filarmónica dirigidos por el propio Guridi que desde 1910 era titular de la Coral. Unos años antes, el 13 de enero de 1909, Guridi estrenó junto al Coro de Niños de la Coral su obra "Así cantan los chicos", una excelente composición que ha sido interpretada por los cientos de niños que han pasado por la Coral a lo largo de los últimos 107 años, ya que desde su aquella primera vez raro es el año que el coro infantil de la entidad no la interpreta.

El estreno del "Requiem" de Verdi en la Filarmónica

La actividad de la Coral fue muy intensa por todos los teatros de la Villa. Dado el gran número de componentes que formaban la masa coral, (en 1905, con la llegada de las mujeres paso de 190 a 290, y en 1920 llegó a los 350), impedía que acudieran con más asiduidad a la Filarmónica. Una de aquellas pocas ocasiones fue en abril de 1933 en la que junto a la Orquesta Sinfónica de Bilbao (ambas formaciones reducidas en número) interpretaron el oratorio "Las siete palabras de Jesús en la cruz" de Haydn dirigidos por Jesús Arambarri, director titular de ambas agrupaciones. Un año más tarde, el 11 y 12 de abril, los mismos protagonistas estrenan en la Filarmónica el "Requiem" de Verdi con un elenco de solistas de la tierra formado por Maria Luz Berástegui, Pilar Losada, Francisco Larrakoechea y Federico Artamendi. El primero de los conciertos será en exclusiva para los socios de la Filarmónica mientras que el segundo día se dedica a los socios de la Coral y los de la Orquesta.

Tras la guerra civil, pasaran muchos años antes de que la Coral volviera a la sala de Marqués del Puerto. El 13 de enero de 1955 la Coral, entonces dirigida por el organista jesuita Modesto Arana, actuó junto a la Orquesta Sinfónica de Bilbao a las órdenes del mexicano José Ives Limantour, interpretando la cantata "Wachet auf, ruft uns die Simme" de Bach. Y pasaron muchos más hasta que en 1986 la Coral protagonizara un concierto en homenaje a Jesús Guridi en el Centenario de su nacimiento que coincidía con el centenario de la fundación de la Coral. El 30 de diciembre Gorka Sierra dirigió este concierto con un programa integrado por obras del que fuera director de la Coral de 1910 a 1930.

La última vez que la Coral actuó en la temporada de la Filarmónica fue el 9 de enero de 2013 en la conmemoración del Centenario del nacimiento de Xabier Montsalvatge, en la que junto a la Orquesta de Cadaqués se ofreció la ópera en versión concierto "Una voce in Off". El flautista y director de orquesta Jaime Martín estuvo al frente de esta memorable sesión que contó con el trio solista formado por Raquel Lojendio, José Luis Sola y José Antonio López.

Fuera del abono de las temporadas han sido muchas las veces que los distintos coros de la Coral han actuado en la filarmónica en concierto de carácter benéfico o conmemoraciones de empresas e instituciones.

130 años de historia dan muchas oportunidades de cruzarse en el camino y más cuando ambas instituciones trabajan por proporcionar placer y gozo con la música. Con los mismos objetivos que los fundadores iniciaron el camino se trabaja en la actualidad. Así, a la actividad artística de los tres coros que integran la Sociedad Coral se añade un completo programa de formación musical. El Coro de Niños de la Coral de Bilbao, el Coro Euskeria de la Coral de Bilbao o coro juvenil, y el Coro Mixto o Coral de Bilbao propiamente dicha, son los tres protagonistas principales de la intensa actividad artística que les lleva a realizar una media de cincuenta conciertos anuales .

R.M.G.

Las suites francesas

de

JOHANN SEBASTIAN BACH

J.S. Bach
Pintura realizada por E. G. Haussmann

El término "suite" empezó a utilizarse en el siglo XVI para designar una serie o sucesión de danzas, aunque no fue hasta el periodo barroco cuando consiguió imponerse como forma instrumental. Johann Sebastian Bach compuso más de cuarenta suites, entre las cuales podemos citar las cuatro suites orquestales, las suites para violoncello, las tres partitas para violín, la partita para flauta y las numerosas suites para instrumentos de teclado. Las Suites Francesas aparecieron en 1722, cuando Bach ocupaba el puesto de maestro de capilla en la corte de Köthen.

En aquella época, el esquema básico de la suite lo constituían cuatro movimientos con carácter o ritmo de danza: allemande, courante, zarabanda y giga. Entre estas dos últimas era costumbre incluir lo que se denominaba *Galanterien*, es decir, ciertas danzas que por aquel entonces estaban en boga, como el minueto, el passepied, la bourrée, la gavota, etc. Bach adopta este plan formal para sus Suites Francesas, y lo hace con tal imaginación y variedad de recursos que consigue crear seis obras muy diferentes, cada una de ellas poseedora de una individualidad propia y bien reconocible.

No se ha podido verificar la razón por la que las seis Suites Francesas fueron bautizadas con semejante denominación. Desde luego no fue Bach quien les asignó el título con el que hoy se conocen, sino que fue una atribución póstuma. En el manuscrito que regaló en 1722 a su segunda esposa poco tiempo después de desposarla –conocido como Libro de Anna Magdalena Bach– aparecen las cinco primeras Suites Francesas con el encabezamiento "Suites pour le clavessin". Tanto en las Suites Inglesas como en las Francesas podemos reconocer numerosas características inherentes al estilo francés, que Bach conocía bien ya que tenía en su poder copias de obras de Gaspard Leroux, D Anglebert, François Couperin y Dieupart. Sin embargo, a diferencia de las Suites Inglesas o las posteriores Partitas para teclado, las Suites Francesas carecen de un movimiento introductorio (preludio u obertura), particularidad propia del estilo francés. Por otro lado, es muy posible que fueran escritas con fines didácticos, al igual que las precedentes Invenciones y Sinfonías a dos y tres voces, o como numerosas piezas incluidas en el *Klavierbüchlein* de su hijo Wilhem Friedemann. A pesar de ser más breves que las Suites Inglesas o las Partitas, requieren un notable nivel técnico del intérprete. Bach consideraba que el estudio de danzas de diferente carácter y métrica contribuía a un buen aprendizaje, y según los testimonios de sus alumnos sabemos que él mismo poseía un conocimiento profundo del estilo de cada danza y el gusto idóneo para interpretarlas.

En lo que respecta a la naturaleza de cada una de las seis suites, podríamos agruparlas en dos grupos: las tres primeras, compuestas en tonalidades menores, son más graves y ceremoniosas, con pasajes de gran expresión envueltos en leve melancolía; las tres restantes, en tonalidades mayores, poseen un carácter más liviano y amable, y en algunos momentos irradian un luminoso júbilo. A diferencia de

Un clave construido por Karle August Gräbner. Dresde, 1782

las Suites Inglesas, densas y contrapuntísticas, la escritura de las Suites Francesas es más transparente y opta por la economía de medios y las texturas claras. Bach adopta la forma bipartita en casi todos los movimientos de las suites. No es éste el lugar para hacer un análisis pormenorizado de cada uno de ellos, ya que son muchos y poseen una extraordinaria diversidad. Conviene subrayar que Bach hace uso de una paleta amplísima en el tratamiento de las danzas. A modo de ejemplo, podríamos señalar la giga de la primera suite, escrita en compás de 4/4 y con forma fugada, a diferencia de las otras gigas de la colección que son ternarias en 3/8, 6/8 ó 12/16. Bach invierte el sujeto en la segunda parte, práctica habitual en el estilo alemán de aquella época. La giga de la segunda suite está escrita en ritmo canario[1] y tiene cierta similitud con su homónima de la quinta suite para cello, en la misma tonalidad. Así mismo, Bach emplea alternativamente como modelos la *courante* en estilo francés –más severa y algo más pausada– y la *corrente* en estilo italiano, más ágil y fluida.

1. Ritmo canario, o danza canaria: Danza popular en Europa, especialmente en Francia y en Alemania, durante el período barroco. En 1611 se describió como un "saltarelo gracioso" y tiene su origen en las Islas Canarias, desde donde se extendió a la península y a otros países Europeos.

Las zarabandas sorprenden por su profunda expresividad y sencillez. Bach incorpora una gran variedad de *galanterien*, entre las cuales encontramos minuetos, gavotas, airs (podríamos traducirlo como arias o aires), *bourrées*, una polonesa (6ª suite), una danza inglesa (3ª suite) y una *loure* (5ª suite). Esta última, quizás la menos frecuente de todas, es una danza lenta impregnada de fina sensibilidad que también empleó en su tercera partita para violín solo. Las dos últimas suites son quizás las más interpretadas de las seis: la quinta por su luminosidad y sus melodías cantables y la sexta por su espíritu jovial y festivo.

Varias fuentes de estas suites han llegado hasta nosotros, y todas difieren en numerosos elementos. La anteriormente citada, el célebre *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* de 1722 es el único manuscrito de la mano de Bach que se conserva de estas obras, aunque únicamente contiene las cinco primeras suites. En este autógrafo se aprecian varios detalles añadidos por el compositor en etapas posteriores, fundamentalmente relacionados con la ornamentación. Las demás fuentes fidedignas son copias que fueron realizadas por otros músicos de su entorno, como la de su alumno y yerno Johann Christoph Altnikol, o una segunda copia que realizó la propia Anna Magdalena en 1725 en la que aparecen fragmentos de la primera y segunda suites. Existen aún más copias que se suelen tener en consideración, aunque no se sabe a ciencia cierta hasta qué punto se ajustan a la voluntad del maestro o si contienen modificaciones no autorizadas. Por ello, hoy en día encontramos algunas ediciones que incluyen un preludio y una segunda gavota en la cuarta suite, a pesar de que su autenticidad se ha puesto seriamente en duda. Igualmente, existe un segundo minueto que algunas ediciones han incluido en la suite en do menor (que se interpreta a modo de trio del primero), y el minueto de la sexta suite aparece como movimiento conclusivo en algunos casos. En lo que atañe la ornamentación, las diferencias entre las fuentes son numerosas. Teniendo en cuenta que era habitual improvisar los adornos durante la ejecución, estos podían variar en gran medida. Es por tanto labor del intérprete profundizar en el estilo interpretativo de la época y tomar una decisión personal al respecto.

I.A.

Lluvia, vapor y velocidad

J. Turner: *Rain, Steam, and Speed* (*ca.* 1844)

En algún lugar se registra la anécdota siguiente:

Una diligencia de línea regular de viajeros circula a toda pastilla por un paraje de bosque en medio de un violento temporal. No puede ser más romántica la escena, como corresponde a la época en la que nos encontramos, primeras décadas del Ochocientos. Uno de los ocupantes tiene la ocurrencia de abrir la ventanilla y asomarse hasta medio cuerpo, manteniéndose encaramado en esa postura imposible durante un buen trecho del trayecto. Al entrar de nuevo al habitáculo de la diligencia, calado hasta los huesos, temblando como un pollo y con los ojos en blanco, una dama muy peripuesta, vecina de asiento, le espeta: "Por Dios, ¿está usted loco?". A lo que el viajero, en un estado de emoción próximo al éxtasis, le contesta con la mayor cortesía del mundo: "Mi buena señora, lo que yo acabo de ver, ningún mortal había alcanzado a verlo nunca antes". El

viajero se llamaba Joseph Mallord William Turner, y posiblemente esta anécdota sea la base de su célebre cuadro *Ran, Steam and Speed*, *Lluvia, vapor y velocidad*, pintado en 1844.

Aquel viajero era el gran Turner, en efecto, pero perfectamente podía haber sido, por ejemplo, Franz Schubert; el Schubert de la sección central del *Andantino* de la magna *Sonata en la mayor, D. 959*, que hemos escuchado en nuestros conciertos hace muy pocas fechas, en las manos de Arcadi Volodos. Porque lo que Schubert escuchó al concebir este fragmento sin parangón en la historia de la música –¿nos lo imaginamos como un Turner, esta vez inclinado sobre el piano, metiendo la oreja debajo de la tapa cuidando de sujetar como buenamente puede los anteojos para que no los trague las negras profundidades del instrumento?–, tampoco oído humano había alcanzado a escuchar hasta ese momento. Y no está traída por los pelos esta correspondencia entre el Turner más sublime y el Schubert más visionario, porque uno y otro llegaron a comprender como nadie la violencia a un tiempo destructora y creadora de la Naturaleza en su terrorífico esplendor, y sobre todo dejarse caer en la tentación –"el encanto del horror sólo tienta a los fuertes", dejó dicho el poeta– de expresarlo mediante un nuevo espíritu formal y un nuevo tratamiento del color (Turner) y de la armonía (Schubert).

Ese fragmento aparentemente secundario, un simple intermedio, apenas un par de minutos de todo un amplio movimiento lento de una extensa sonata, encierra en su discurso alucinado que destierra cualquier noción de causa y consecuencia –puro juego de modulaciones sin tema, extrañas y espeluznantes aún para nuestros modernos oídos que presumen de haberlo escuchado ya todo–, una liberación inédita de la armonía, de la forma, del ritmo, del tiempo; una conquista de la abstracción, entendida como esencialización, como razón última. Una danza orgullosamente trágica al borde del abismo. Y armonía, forma, ritmo, tiempo, definitivamente libres, han devenido en aire, luz, espacio. Si hay, pues, una música y una pintura equivalentes son verdaderamente éstas de Schubert y Turner.

C.V.

La Sociedad Filarmónica de Bilbao escenario de una película sobre la madera de los violines protagonizada por Janine Jansen

Henri Holand de la Porte (1724-1793):
La mesa del músico

"En algunos recónditos bosques del mundo se encuentran algunos árboles que valen más que su peso en oro. Descubrir estos árboles es un trabajo velado por el secretismo y los mitos. Sólo unas pocas personas saben dónde y cómo encontrar la madera de los violines. En las manos de los luthiers esta madera se transforma en un milagro musical. Se trata de un arte antiguo y enigmático, casi de hechicería. Los maestros actuales buscan la perfección que un día estableció un hombre llamado Stradivari.

The quest for the tonewood treasure es un documental sobre la búsqueda de esta madera mágica. Es una película sobre el viaje que tiene lugar desde los árboles que viven en los bosques hasta los instrumentos más valiosos del mundo. Es una historia que incluye la captura de un tesoro y de los secretos mejor guardados, que habla de naturaleza salvaje y de antiguas tradiciones y artistas, que trata de conocimientos profundos y de la cultura más elevada. Además es una historia sobre el uso inteligente de la naturaleza".

Janine Jansen

El pasado 10 de octubre inauguramos nuestra actual temporada de conciertos con un recital de la violinista Janine Jansen y del pianista Alexander Gavrylyuk. Fue un día muy especial para nosotros. No sólo por la maravillosa oportunidad de volver a escuchar a Janine, en esta ocasión por quinta vez en nuestra sala, en el único recital que ofreció en España, sino porque con ella también vinieron el reconocido luthier Gaspar Borchardt y el equipo de grabación de la película noruega *The quest for the tonewood treasure*.

Por deseo expreso de Janine, parte del rodaje de la película se ha llevado a cabo en nuestra sala de conciertos y camerinos, por considerarla una de las pocas salas de concierto de Europa que cumplía con los requisitos de la historia que desean transmitir.

Muchas gracias Janine por elegirnos. P.S.

JÉRÔME CORREAS y SANDRINE PIAU

«La belleza de la música de Vivaldi está en su dificultad»

La reconocida soprano francesa Sandrine Piau, una habitual ya en la programación de esta Sociedad, volvía en el mes de noviembre a la sala de la Filarmónica. Lo hacía acompañada en esta ocasión por Jérôme Correas, director de la agrupación barroca "Les Paladins", que debutaban en la sala. Con una trayectoria en gran medida paralela, ambos músicos comenzaron su carrera profesional gracias al amparo de William Christie, quien les diera sus primeras oportunidades como cantantes solistas. Desde entonces han tenido siempre una importante presencia en el mundo de la música antigua, especializándose él en los repertorios italiano y francés de los siglos XVII y XVIII; y tanto en el Barroco, como en Mozart y la música francesa del siglo XX, ella. En la actualidad, Piau y Correas forman un magnífico tándem que lleva a cabo proyectos tan interesantes como el que hemos podido disfrutar aquí, basado en la obra de Vivaldi.

No es la primera vez que actúan en la Filarmónica, si no me equivoco.

S.P.: Así es, he estado aquí varias veces, con repertorios muy diferentes además. Por supuesto he hecho Barroco, pero también un recital con piano, con Susan Manoff. Siempre es un placer volver.

J.C.: Yo sólo había tenido el placer de estar aquí una vez, hace veinticinco años, como cantante, en un concierto con el violonchelista Christophe Coin. Creo que hicimos el Magnificat y cantatas de Bach.

¿Qué les parece la sala?

S.P.: Es increíble, hay pocos sitios como éste, en los que puedas sentir la historia del edificio, a través de las fotos, del ambiente… Quizás en el Teatro Colón pasa algo parecido, pero esta sala es mucho más intimista. Es algo que me encanta porque te acerca mucho al público, es fantástico.

Sandrine Piau

¿Conocen Bilbao? ¿Qué opinan de la ciudad?

S.P.: No mucho, en realidad, cada vez que vengo aquí estoy muy poco tiempo. Pero conozco el Guggenheim, voy siempre que puedo. Me parece un edificio muy interesante y me encantan las exposiciones que acoge. Jérôme y yo hemos comentado que una cosa que nos gusta de Bilbao es que no es la típica ciudad sureña que imaginas cuando piensas en España.

J.C.: Es cierto, en Francia tenemos una imagen mental de España caricaturizada que, por supuesto, no se corresponde para nada con Bilbao.

Pasemos a hablar un poco sobre el concierto que nos van a ofrecer. ¿Cuánto tiempo llevan interpretando este programa sobre Vivaldi, "In Furore"?

J.C.: Alrededor de un año.

¿Por qué esta selección en particular? ¿Cómo eligieron las piezas?

J.C.: La verdad es que al principio Sandrine y yo no éramos unos apasionados de Vivaldi, preferíamos a Haendel. Así que tuve la idea de seleccionar las mejores piezas de Vivaldi, piezas que realmente amáramos y que nos apeteciera interpretar. Las óperas de Vivaldi duran un mínimo de tres horas, incluso pueden llegar a cinco o seis, y en todo ese tiempo sólo algunas arias merecen realmente la pena. Por tanto, el programa está pensado para ayudar al público a apreciar a Vivaldi, especialmente su ópera, sin tener que soportar tantas horas de música.

S.P.: En este programa todas las piezas son pequeñas perlas unidas. Por supuesto el "In Furore" es una pieza conocidísima, pero las arias de ópera no son menos interesantes. Sí menos conocidas, por eso las elegimos, y porque están llenas de belleza e intensidad.

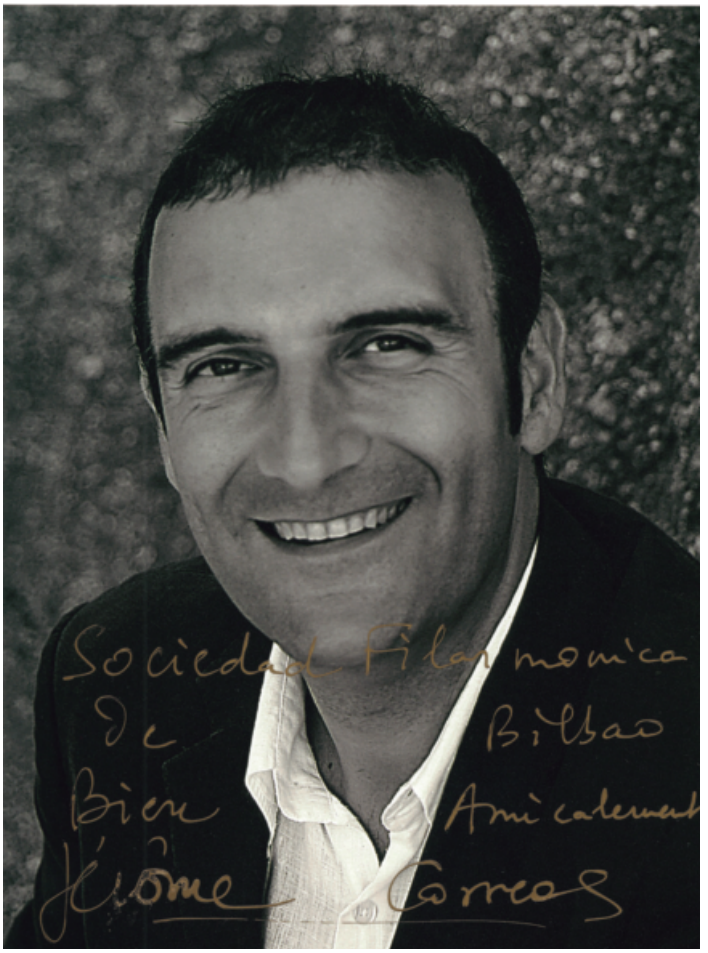
Lo que me cuenta va en la línea de mi siguiente pregunta, ¿por qué es tan difícil ver una ópera de Vivaldi en una representación completa y con puesta en escena?

J.C.: Son demasiado largas. Hay que tener en cuenta que el público de entonces no apreciaba la ópera como lo hacemos nosotros, que estamos concentrados a lo largo de todo el espectáculo. Entonces se hacía de todo en la ópera, desde jugar a las cartas a beber, y por supuesto hablar, era un evento social. Comenzaba a las seis de la tarde y no terminaba hasta medianoche. El ritmo de vida era diferente. Hoy en día la gente siempre tiene prisa, quiere apreciar cada minuto de todo.

S.P.: Así es, no es la forma en que queremos usar nuestro tiempo. Y no es un problema sólo de Vivaldi, pasa con muchos compositores que escribieron óperas maravillosas pero excesivamente largas. Uno no se puede concentrar en esta música durante cuatro o cinco horas.

¿Qué dificultades interpretativas implica la música de Vivaldi?

S.P.: Solemos decir que Haendel escribía para los cantantes y que conocía muy bien el funcionamiento de la voz. Vivaldi, aunque sabía cuáles eran las dificultades, no se preocupaba por la comodidad de los cantantes. Hay excepciones, como el aria de Farnace, "Gelido in ogni vena", que es vocalmente muy interesante, pero él estaba mucho más acostumbrado a escribir para las cuerdas, para el violín. Sucede lo mismo con Bach, que usaba la voz como un instrumento más, una herramienta para conseguir la construcción musical que quería. Así, en Vivaldi se encuentran todo tipo de dificultades vocales. La principal es que no hay dónde respirar. Pero, por otra parte, la particularidad de esta música, lo que la hace tan bella, es que no hay concesiones para el cantante, que la dificultad técnica es muy grande.



Jérôme Correas

J.C.: En el caso de los instrumentos sucede lo contrario. Vivaldi era violinista, así que sabía muy bien lo que hacía cuando escribía para este instrumento. Su música es completamente natural, como una improvisación. Vivaldi solía hacer demostraciones en las que improvisaba al violín y, cuando la gente le pedía que escribiera lo que acababa de tocar, se inventaba algo completamente nuevo. Este es el carácter que queremos transmitir en las piezas instrumentales. Están escritas de forma tan natural que parece que no están escritas.

¿Cómo fueron sus comienzos en la música?

S.P.: Empecé tocando el arpa, cuando era una niña. También estuve dos años en el coro de la Maitrise de Radio France. Allí hice mi primer solo, en una ópera de Britten. Después volví al arpa, en el Conservatorio de París. Me dediqué a ello muy en serio durante algún tiempo.

Pero entonces conocí a William Christie, en un curso del conservatorio sobre estilo e interpretación barrocos. Aquello cambió totalmente mi vida. También fue donde conocí a Jérôme.

J.C.: Yo comencé tocando el piano con cinco años. Tras diez años de estudios empecé a tocar el clave y a acompañar a cantantes. No entendía muy bien el funcionamiento de la voz así que decidí empezar a cantar sólo para poder comprenderlo mejor y, casualmente, me apunté al curso con Christie que ha comentado Sandrine. Él me dio la oportunidad de hacer partes de solista. Pero hará unos doce o trece años comencé a estar algo frustrado. No quería seguir haciendo música solo, por lo que empecé a dirigir y fundé mi grupo, "Les Paladins". Poco a poco dejé de cantar, pero el haber tenido una carrera de cantante es fundamental para la interpretación en el grupo, es lo que me identifica. Mi concepción de la música es diferente porque tengo esa faceta de cantante.

Imagino que es una gran ventaja.

S.P.: Sí, cuando trabajas con un director que además es cantante, como Jérôme, supone una gran diferencia. ¡Puedes respirar! Incluso en lugares en los que no se debería por la construcción de la pieza, porque él siempre da a sus interpretaciones un toque de "jazz", no es rígido. La generación de músicos barrocos anterior a ésta era maravillosa, pero la interpretación que defendía estaba basada en la energía, en un "tactus" que no se podía cambiar. Sólo se permitía cierta libertad para los ornamentos. Hay poca gente que haga esto como Jérôme, con una especie de "rubato", una libertad que te permite no ir siempre exactamente con la orquesta. La orquesta es una base sobre la que te puedes mover. Como digo, algo un poco "jazzístico".

¿Qué características definen a "Les Paladins"?

J.C.: Principalmente lo que acaba de decir Sandrine. También la idea de hacer que la concepción vocal y la concepción instrumental de la música se encuentren, algo que no es nada fácil. Por supuesto uno de nuestros objetivos es descubrir nueva música, que no se haya interpretado antes. Es el caso de parte del repertorio italiano del siglo XVII y de la Opéra Comique francesa del XVIII. Las músicas francesa e italiana son las que más me interesan. Ahora, además, tengo un proyecto de música española del siglo XVII, anterior a la influencia italiana y al comienzo de la zarzuela. Me interesa mucho la influencia del sur, de la música árabe y judía en la música española. Y el hecho de que sea música escrita pero a la vez popular. En cambio no me interesa mucho el repertorio alemán, como Bach. Me gusta, claro, pero no estoy seguro de poder aportar algo nuevo o especial.

¿Está todo hecho en Bach?

S.P.: No estoy segura. Cuando conocí a Philippe Herreweghe (yo cantaba en su coro) me pareció que no se podía interpretar Bach de una forma más perfecta. Pero luego conocí a Ton Koopman. Él interpreta a Bach de una manera mucho más distendida, te pide que hagas ornamentos, como en la música francesa o italiana, es algo que no hace nadie más. Yo siempre he pensado en Bach como en algo muy serio, así que su visión es muy diferente.

J.C.: Pero hay un límite, porque todo está escrito, y en Bach no tienes mucha libertad.

S.P.: Es cierto, la construcción es muy clara y todas las voces tienen su función.

¿Qué diferencias hay a la hora de interpretar el repertorio italiano y el francés?

J.C.: La música italiana es más simple, más lírica, más natural. La música francesa tiene una arquitectura muy precisa y la danza está muy presente. Por eso hubo tantas batallas en Francia en el siglo XVIII entre la música italiana y la música francesa, porque eran dos concepciones muy diferentes. La música francesa tiene un problema, y es que hay muchos elementos, como ornamentos y pequeñas frases, que, si no tienes cuidado, pueden resultar un poco amanerados. Eso es peligroso, porque la música francesa no es eso, es teatro. No puedes obsesionarte con las cosas pequeñas.

S.P.: Vocalmente, la enorme diferencia es que la música italiana está basada en las emociones, es muy lírica, mientras que la música francesa es más intelectual, no sólo en el siglo XVIII, también en el siglo XX. *Pelléas et Mélisande,* por ejemplo, es como un gran recitativo. Es silábica porque el texto es muy importante, se debe entender. En la música italiana, siempre "la voce prima". Eso no pasaba en Francia, con los textos de Quinault por ejemplo. La música y el texto tienen la misma importancia. Si lo olvidamos perdemos algo muy importante de la esencia de la música francesa. Lo verdaderamente complicado es encontrar el equilibrio y no convertirlo en una caricatura de este tipo de música.

¿Cómo se explica el auge de la música antigua en los últimos años?

J.C.: Creo que la música barroca intenta desarrollar la libertad en la interpretación, y eso fue, en los inicios del movimiento, una liberación para muchos músicos que se sentían prisioneros en la rigidez de la música clásica y romántica. Surgió la posibilidad de encontrar un nuevo sonido y nuevas formas de interpretar, algo más rítmico, un poco más "rock and roll". Para el público fue una propuesta diferente, un mundo nuevo, irónicamente no un mundo viejo, era algo más moderno. En la música barroca se encuentran muchas raíces

de la música popular. Y no hay una forma de tocar, sino muchas. Ahora el público aprecia de la misma forma a Brahms que a Monteverdi, cosa que antes era imposible. Nuestra mente musical es más abierta.

S.P.: Cuando íbamos al conservatorio, los cantantes que hacíamos Barroco éramos, para los demás, los que no teníamos futuro, los que no sabíamos cantar o no teníamos voz. Ahora la música barroca se respeta. Y, como dice Jérôme, en el Barroco no hay una única propuesta. Michel Corboz es un buen ejemplo. Él no cambió a los instrumentos de época, a pesar de que es la tendencia mayoritaria, siguió empleando instrumentos modernos.

Una cosa que me encanta de los conciertos de música antigua es que siempre hay gente joven.

J.C.: Es cierto, y es una pena que no suceda lo mismo en los conciertos de música clásica y romántica. Es porque se ciñen a una tradición que perfectamente podría cambiar. Es demasiado rígido.

S.P.: Sí, piensas que en la ópera quizás no lo es tanto, porque se suele adaptar a las necesidades de los cantantes, pero no es así. Una vez hice Falstaff con Evelino Pidò y pensé que por fin tendría la oportunidad de relajarme y cantar sin tener que ceñirme tanto a la partitura, pero no fue el caso, era todo muy estricto.

Para terminar, ¿cuáles son sus futuros compromisos?

J.C.: Por ahora vamos a hacer una gira con este programa en Francia, Luxemburgo y Bélgica. También estamos pensando en uno nuevo con música de Haendel. Es un programa que ya probamos en un festival pero que ahora estará mucho más maduro.

Y.Q.

Premio Nacional de Música 2016

Juanjo Mena

Queremos felicitar cordialmente a nuestro socio Juanjo Mena que ha sido galardonado con el Premio Nacional de Música 2016, en la modalidad de Interpretación.

El jurado ha resuelto conceder el premio a Juanjo Mena "por su trayectoria profesional en la última década en los principales escenarios internacionales y al frente de las orquestas más prestigiosas del mundo, como es el caso de su reciente debut con la Orquesta Filarmónica de Berlín, sus regulares colaboraciones con la Filarmónica de Nueva York y Sinfónicas de Chicago y Boston, entre otras, y su labor como director titular en la Orquesta Filarmónica de la BBC de Mánchester".

Orquesta Filarmónica de Berlín
Retransmisión en directo en el Auditorio del Guggenheim Bilbao

Orquesta Filarmónica de Berlín

En el marco del XX aniversario del Museo Guggenheim y a través del programa TopARTE, la Sociedad Filarmónica ha organizado en colaboración con el Museo la retransmisión en directo de algunos de los conciertos de la Filarmónica de Berlín correspondientes a esta temporada.

Los dos conciertos previstos para el mes de diciembre serán:

Domingo 4 de diciembre a las 11.00h:
Concierto familiar navideño Ho, Ho, Horn! con las trompas de la Filarmónica de Berlín, Sarah Willis (presentación) y Franz Schindlbeck (percusión): (recomendado para niños a partir de 5 años).

Simon Rattle

Sábado 17 de diciembre a las 19.00h:
Rudolf Buchbinder, piano; Christian Thielemann, director. Programa: L.v. Beethoven: Concierto para piano nº1 en do mayor, op.15/ A. Bruckner: Sinfonía nº7 en mi mayor.

Sábado 11 de febrero a las 19.00h:
Simon Rattle dirige la Cuarta Sinfonía de Mahler.

Sábado 11 de marzo a las 19.00h:
Pinchas Zukerman,Violín; Zubin Mehta, director; Programa:
Obras de Elgar y Tchaikovsky.

Jueves 23 de marzo a las 20.00h:
Kirill Petrenko dirige Mozart y Tchaikovsky.

Sábado 29 de abril a las 19.00h:
Mariss Jansons dirige Sibelius, Mozart y Bartók.

Sábado 6 de mayo a las 19.00h:
Simon Rattle dirige la Octava Sinfonía de Bruckner.

Sábado 17 de junio a las 19.00h:
Yannick Nézet-Séguin y Joyce DiDonato.

Actividad enmarcada en el programa TopARTE que conmemora el XX Aniversario del Museo Guggenheim Bilbao.
Entrada gratuita hasta llenar aforo en:
www.guggenheim-bilbao.es o en las taquillas del Museo.

El Boletín

de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

Edita

Sociedad Filarmónica de Bilbao

Marqués del Puerto, 2. 48009 Bilbao

Tel. 94 423 26 21 ❁ Fax: 94 423 90 92

info@filarmonica.org

actividadesespeciales@filarmonica.org

www.filarmonica.org

http://www.facebook.es/filarmonicabilbao

Director

Asís de Aznar

Patrocinador

Fundación BBK Fundazioa

Colaboradores en este número

Ramón Muro Gastañaga

Ignacio Amann

Carlos Villasol

Patricia Sojo

Yolanda Quincoces

Diseño y maquetación

Ikeder, s.l.

El Boletín de la Sociedad Filarmónica de Bilbao

es una publicación cuatrimestral, no venal dirigida a los socios de la misma